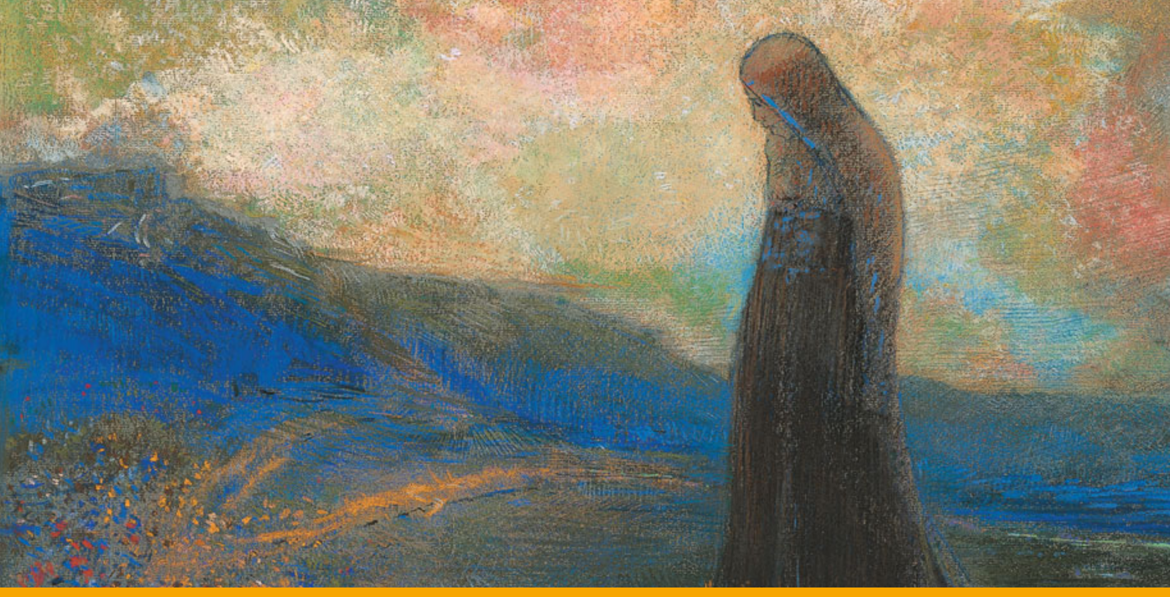


NEUE ROMANTIKFORSCHUNG BAND 2

Raphael Stübe

Neoromantik der Jahrhundertwende

Transformationen eines romantischen Erzählmodells um 1900





J.B. METZLER

Neue Romantikforschung

Band 2

Die Reihe „Neue Romantikforschung" (mit Peer Review) versammelt internationale Forschungsbeiträge zu romantischen Themenkomplexen. Aufgenommen werden Monographien und Sammelbände, die Theorien, Kulturen, Künste und Ästhetiken der Romantik beleuchten. Offen steht die Reihe allen romantikrelevanten Disziplinen, den Literatur-, Theater-, Kunst-, Film-, Medien- und Musikwissenschaften, der Philosophie und Politischen Theorie.

Raphael Stübe

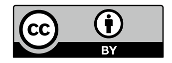
Neoromantik der Jahrhundertwende

Transformationen eines romantischen Erzählmodells um 1900



Raphael Stübe
Frankfurt am Main, Deutschland

Zugl: Dissertation am DFG-Graduiertenkolleg „Modell Romantik. Variation – Reichweite – Aktualität“ der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2018. Die Druckfassung wurde dezent überarbeitet. Später erschienene Forschungsliteratur konnte nur punktuell eingearbeitet werden.



Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – GRK2041 – Projektnummer 250805958. Die Arbeit ist dem DFG-Graduiertenkolleg „Modell Romantik“ und allen Beteiligten zu großem Dank verpflichtet.

ISSN 2730-6399 ISSN 2730-6402 (electronic)
Neue Romantikforschung
ISBN 978-3-662-66288-5 ISBN 978-3-662-66289-2 (eBook)
https://doi.org/10.1007/978-3-662-66289-2

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Planung/Lektorat: Marta Schmidt
J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Danksagung

Nur im Prozess der Verschriftlichung ist eine Dissertation ein Einzelwerk. Ich danke zuallererst Dirk von Petersdorff für die konstruktive Betreuung, für ungemein anregende und ergebnisoffene Diskussionen über den Gegenstand und für sein Vertrauen. Außerdem bin ich Andreas Blödorn und den Semiotikern im Umkreis der Münsteraner Kulturpoetik zu großem Dank verpflichtet, da es mich ohne die anregende Atmosphäre in Münster wohl nicht auf die Wege der Literaturwissenschaft verschlagen hätte. Auch Moritz Baßler, Stephan Brössel, Britta Herrmann und Claudia Lieb sei in diesem Sinne gedankt.

Ich danke den Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden am DFG-Graduiertenkolleg Modell Romantik, und hier vor allem Annika Bartsch, Daniel Grummt, Hendrick Heimböckel, Mirjam Sauer, Jacob Schmidt und Katharina Wörn – u. a. für die unzähligen Diskussionen über Romantik in ihren verschiedensten Formen. Das Romantik-Kolleg war nicht nur für diese Arbeit ein Glücksfall. Sandra Kerschbaumer und Christin Veltjens-Rösch haben als Koordinatorinnen für diese produktive Konstellation die Weichen gestellt. Für die Aufnahme in diese Reihe, aber auch für eine inspirierende Arbeitsatmosphäre am neuen Standort Frankfurt am Main danke ich ganz herzlich Roland Borgards, Frederike Middelhoff und Martina Wernli. Auch Anne Bohnenkamp-Renken sei für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung in der Endphase der Publikation gedankt.

Im weiteren Umfeld danke ich Marijke Box, Felix Schallenberg und Jens Ole Schneider für Ihre Anregungen, Lektüren und für bereichernde Gespräche. Ein persönlicher Dank gilt Carolin Böger, dem Bunker und meiner Familie.

Zusammenfassung

In der literarischen Landschaft um 1900 entwickelt sich ein neuartiges Interesse an der Romantik. Eine junge Generation von Autorinnen und Autoren beginnt, die Erzählstrategien und Denkmodelle nach Novalis und Eichendorff wiederzuentdecken, um sie gleichzeitig in ihren eigenen Texten um etwas Neues, spezifisch Neoromantisches zu aktualisieren. Dieses Buch beschreibt eine solche Wiederaufnahme unter den Vorzeichen der Jahrhundertwende auf zwei Ebenen: Es zeichnet erstmals die vergessene Diskursgeschichte einer ‚Neuromantik' nach, die nach einem innovativen Auftakt um 1890 (Bahr, Maeterlinck) und einem diskursiven Höhepunkt um 1900 (Huch, Diederichs) spätestens im Jahr 1910 flächendeckend an Attraktivität verliert (Lublinski, Coellen). Die regen Debatten um neue Romantik, so zeigt sich, partizipieren an einer internationalen Moderne und bemühen sich darum, eine fehlerhafte Romantik um etwas Neues, genuin Modernes zu ergänzen.

Mithilfe eines Forschungsmodells von Romantik wird anschließend beschrieben, was genau sich in neoromantischen Texten im Vergleich zur Romantik verändert hat. Autoren wie Heinrich Mann, Hanns Heinz Ewers und Hermann Hesse suchen nicht mehr nach dem einen, subjektivistischen Zauberwort, das ihnen die ‚Natur' künstlerisch aufschließen würde. Stattdessen dringt ihre Literatur in sonderbare Spezialbereiche ein, um dort auf objektive Einzelgesetze zu stoßen, die eine überkomplexe Rätselhaftigkeit des ‚Lebens' erst hervortreten und erahnen lassen. Aus diesem Gradunterschied heraus entwickeln neoromantische Texte ihre strategischen Innovationen, zum Beispiel in einer Tendenz zur Monoperspektivität und in der Einrahmung romantischer Ironie. Die Neoromantik der Jahrhundertwende lässt sich damit als folgenreiche Station in der internationalen Kulturgeschichte wiederentdecken, die zugleich das Romantik-Bild des 20. Jahrhunderts entscheidend geprägt hat.

Inhaltsverzeichnis

Über den Autor

Raphael Stübe, geboren am 17.4.1988 in Ostercappeln, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Johann Wolfgang Goethe-Universität sowie am Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt am Main (Deutsches Romantik-Museum).

Siglenverzeichnis

AM Samuel Lublinski: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition [1909]. Hg. v. Gotthart Wunberg, Johannes Braakenburg. Berlin 1976 (= Deutsche Texte 41).

BI Hanns Heinz Ewers: Die blauen Indianer [1906]. In: Die Besessenen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1909, S. 57–97.

BM Samuel Lublinski: Die Bilanz der Moderne [1904]. Hg. v. Gotthart Wunberg. Berlin 1974 (= Deutsche Texte 29).

CO Heinrich Mann: Contessina [1894]. In: Das Wunderbare und andere Novellen. Paris, Leipzig, München 1897, S. 64–79.

EAP Hanns Heinz Ewers: Edgar Allan Poe. Berlin, Leipzig 1906 (= Die Dichtung 42).

IT Hermann Hesse. Der Inseltraum [1899]. In: Jugendschriften. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a.M. ^{3}2014 (= Sämtliche Werke 1). S. 167–187.

KL Hermann Hesse: Ein Kranz für die schöne Lulu. Ein Jugenderlebnis, dem Gedächtnis E.T.A. Hoffmanns gewidmet [1900]. In: Jugendschriften. Hg. v. Volker, Michels. Frankfurt a.M. ^{3}2014 (= Sämtliche Werke 1), S. 253–287.

MP Heinrich Mann: Mondnachtphantasien [1889]. In: Novellen. Erster Band. Hg. v. Volker Riedel. Berlin, Weimar 1978, S. 581–601 (= Gesammelte Werke 16).

NO Hermann Hesse: Der Novalis. Aus den Papieren eines Bücherliebhabers [1900/1907]. In: Die Erzählungen. 1900–1906. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a.M. 2001 (= Sämtliche Werke 6), S. 26–47.

NR Ludwig Coellen: Neuromantik. Jena 1906.

PC Hermann Hesse: Peter Camenzind [1904]. In: Die Romane. Peter Camenzind, Unterm Rad, Gertrud. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a.M. 2001 (= Sämtliche Werke 2), S. 7–134.

RO Ricarda Huch: Die Romantik [= Blüthezeit der Romantik, 1899; Ausbreitung und Verfall der Romantik, 1902]. In: Literaturgeschichte und Literaturkritik. Hg. v. Wilhelm Emrich. Köln, Berlin 1951, S. 17–646 (= Gesammelte Werke 6).

SP Hanns Heinz Ewers: Die Spinne [1908]. In: Die Besessenen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1909, S. 99–146.

TO Hanns Heinz Ewers: Aus dem Tagebuche eines Orangenbaumes [1905]. In: Das Grauen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1908, S. 135–169.

WB Heinrich Mann: Das Wunderbare [1894]. In: Pan 2 (1896), S. 193–204.

Abbildungsverzeichnis



Mysterien

Neoromantik als Wiederentdeckung

> Aber nicht die blaue Blume will ich hier suchen gehen, alter Tieck! […] Mich selbst will ich fühlen und entfalten.
>
> Johannes Schlaf: *In Dingsda* (1892)[1]

Im *Literarischen Quartett* vom 23. Februar 1995 tauschen sich die vier Diskutanten wie üblich über die Neuerscheinungen der literarischen Szene aus. Diesmal befindet sich darunter der Roman *Mysterien* (1892) des norwegischen Nobelpreisträgers Knut Hamsun, der in einer neuen Übersetzung von Siegfried Weibel auf den Markt kommt. Unerwartet hält Marcel Reich-Ranicki ein leidenschaftliches Plädoyer für das Werk des „widerwärtige[n] Nazi[s]" Hamsun, der zur Jahrhundertwende Weltruhm erlangte und sich mit seinem Einsatz für den Nationalsozialismus nachträglich diskreditierte. „Ich rede hier über einen Autor, der mir nahestand und – was immer er später getan hat – mir nahesteht", so Reich-Ranicki. Er sei „ein Autor, der für meine Generation eine enorme Rolle gespielt hat".[2] Auf die Frage, weshalb sich eine jugendliche Leserschaft derart mit Hamsun identifizierte, kommt Reich-Ranicki auf eine rebellische Romantik zu sprechen: Im Mittelpunkt dieser Literatur stünden „in der Regel jüngere Menschen, die alle Aufrührer waren, romantische Rebellen gegen die Konvention, gegen die Autorität. Und das hat ganz Europa, das jüngere Europa, beeindruckt." Die eigenartige Attraktivität dieser Literatur, die auch über Hamsun hinaus internationale Erfolge feierte, bringt Reich-Ranicki abschließend auf eine Formel: „Wir haben in dieser Literatur eine Hinwendung zur Romantik. Das ist ein neuromantischer Protest."[3]

---

[1] Johannes Schlaf: In Dingsda [1892]. Leipzig ^{3}1912, S. 34.
[2] Das Literarische Quartett. Folge 35 vom 23.02.1995. Produktion: ZDF, ORF. Redaktion: Rolf Buschmann. http://youtu.be/YKtjRodMSfE (letzter Zugriff am 30.5.2022). Min. 44, 45.
[3] Ebd., Min. 46, 56.

R. Stübe, *Neoromantik der Jahrhundertwende*, Neue Romantikforschung 2,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-66289-2_1

Aus dieser Fernsehausstrahlung lässt sich eine Rezeptionsgeschichte in der Nussschale ablesen. Eine neoromantische Literatur um 1900, zum Beispiel Hamsuns *Mysterien*, erreichte eine breite, internationale Leserschaft einerseits – und zwar nicht nur im ausgehenden 19. Jahrhundert, sondern auch in Reich-Ranickis Generation, sozialisiert in der Weimarer Republik. Es handelt sich um eine Literatur von jungen Autoren für junge Leser, so Reich-Ranicki, und diese ‚Hinwendung zur Romantik' gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird von den Diskutanten insgesamt als rebellisch wahrgenommen: als aufmüpferischer Protest gegen den Status Quo.

Andererseits aber greife eine neoromantische Literatur auf einen festen Traditionsbestand zurück, nämlich: auf die Erzählstrategien der historischen Romantik, und besitze deshalb ein rückwärtsgewandtes Moment. Mehr noch: Die Diskutanten im *Literarischen Quartett* entdecken eine „antizivilisatorische Tendenz" in Hamsuns Texten, sodass sich Hellmuth Karasek fragt, ob in dieser „Neoromantik" schon der spätere Nationalsozialist angelegt sei.[4] Am Beispiel der *Mysterien* zeigt sich damit das janusköpfige Profil einer literarhistorischen Neoromantik, wie sie gegen Ende des 20. Jahrhunderts diskutiert wurde: Zum einen repräsentiere sie ein innovatives Moment in der europäischen Literatur, das um 1900 mithilfe (oder trotz) der Romantik mitten im Diskurs der Moderne steht; und zum anderen spiegele sich in ihr eine Art gefährlicher Nostalgie, die antimoderne Tendenzen vorbereite und sich besonders im deutschen Sprachraum ausbreite. Nicht nur im *Literarischen Quartett*, sondern auch über wissenschaftliche Beiträge etabliert sich das Modell einer latent gefährlichen ‚Neuromantik', deren Nervosität, Vitalismus und Wandervogel-Begeisterung geradezu folgerichtig in die Katastrophen des 20. Jahrhunderts umschlage.[5]

Soweit die Bestandsaufnahme. Hinter dieser Geschichtsnarration tritt jedoch, so der erste Einwand, das tatsächliche Profil einer historisch verankerten Neoromantik – mit ihren Voraussetzungen, kanonischen Texten und Schreibweisen – in den Hintergrund. „Neuromantik" im zeitgenössischen Sinne, wie sie in den literarischen Zeitschriften des frühen 20. Jahrhunderts bezeichnet wurde,[6] erfuhr eine rege Rezeption im literarischen Feld der Moderne – und erntete harsche Kritik sowohl bei den vitalistischen Jugendbewegungen als auch bei den Nationalsozialisten. Allzu „müde" und „passiv" sei diese kränkliche Literaturströmung,[7] die in

---

[4] Das Literarische Quartett 35, Min. 62 sowie ähnlich Min. 49.

[5] Dieses Modell entwickelt exemplarisch Jost Hermand: Der ‚neuromantische' Seelenvagabund. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Heidelberg 1969, S. 95–115. Eine genauere Kartographie der Neoromantik in der literaturwissenschaftlichen Forschung geschieht unten, Abschn. 1.2.

[6] ‚Neuromantik' setzt sich als Begriff seit dem Jahr 1898, u. a. im Zuge der Gründung eines „Verlag[s] der Neuromantik" durch Eugen Diederichs, gegen andere Termini durch. Vgl. zunächst Irmgard Heidler: Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896–1930). Wiesbaden 1998, S. 451–453.

[7] So referiert Anne Kimmich in ihrer einschlägigen, aber problematischen Dissertation die Begriffssemantik in den 1930er Jahren, siehe dies.: Kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff

der Regel zwischen den Jahren 1890 und 1914 datiert und von so unterschiedlichen Autorinnen und Autoren wie Ricarda Huch, Gerhart Hauptmann und Hugo von Hofmannsthal repräsentiert wurde.[8] Ihre heute vergessenen Vorbilder kamen nicht aus Deutschland, sondern aus der internationalen Moderne: Der belgische Dramatiker Maurice Maeterlinck sowie der Däne Jens Peter Jacobsen lassen sich als die wichtigsten Impulsgeber eines neoromantischen Schreibens ausmachen, das von Zeitgenossen wie Heinrich Mann, Hermann Hesse oder Samuel Lublinski eben nicht als schlichte *Wiederholung* alter Romantik, sondern als ihre *Aktualisierung* unter den Vorzeichen der Moderne gedeutet wurde. Mit Blick auf die historische Romantik beschäftigen sich junge Autorinnen und Autoren in diesem Zeitraum intensiv mit Novalis, der anhand von Editionen und Neuauflagen, ebenfalls auf internationaler Ebene, wiederentdeckt wird.[9] Kurz: Im kulturellen Wissen der Jahrhundertwende existiert noch ein vergleichsweise scharfes Profil neoromantischer Literatur, das eklatante Unterschiede zu unserem aktuellen Verständnis des historischen Phänomens aufweist. Ein solches Modell historisch fundierter Neoromantik zu rekonstruieren, nimmt sich die erste Hälfte der folgenden Untersuchung zur Aufgabe.[10]

Dabei setzt sich die spezifische Wiederaufnahme von Romantik um 1900 nicht nur – und nicht einmal vorrangig – aus einer regen Diskussion in den zeitgenössischen Feuilletons zusammen. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht lässt sich Neoromantik auch als eine Strategie literarischer Texte beschreiben, die in einem abgegrenzten historischen Zeitraum – von ca. 1890 bis 1910 – geradezu ubiquitär an romantische Erzählverfahren nach Novalis, Heine und Eichendorff anknüpfen. Ob Hugo von Hofmannsthal mit seinem Dramenfragment *Bergwerk zu Falun* (1900), Hermann Hesse in seiner ersten Publikation *Romantische Lieder* (1898) oder auch Thomas Mann mit dem Märchenroman *Königliche Hoheit* (1909): An der Romantik als Motivkomplex und literarische Formensprache geht in der deutschsprachigen Literatur von circa 1890 bis 1910 kaum ein Weg vorbei.[11] Die intertextuellen Analogien sind dabei derart offen ausgestellt, dass von einer aktiven Remodellierung von Romantik (unter den Vorzeichen der Jahrhundertwende)

„Neuromantik" in der Literaturgeschichtsschreibung. Tübingen 1936, S. 106, S. 19. Mehr dazu unten, siehe Abschnitt 1.2.

[8] Eine solche Datierung der Neoromantik auf einen Zeitraum zwischen ca. 1890 und 1910, die sich im Abgleich mit den Primärquellen als valide herausstellen wird, entwickelt auch Klaus Hilzheimer: Das Drama der deutschen Neuromantik. Halle a. d. Saale 1938, S. 20.

[9] Die rege Romantik- und vor allem Novalis-Rezeption zur Jahrhundertwende ist in der Romantik-Forschung bereits gut aufgearbeitet, vgl. exemplarisch Herbert Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart 1991, S. 82–104.

[10] Statt den (objektsprachlichen) ‚Neuromantik'-Begriff unreflektiert zu übernehmen, wird in dieser Untersuchung eine (metasprachliche) Neoromantik im Diskurs und in der Literatur analysiert. Zur genauen Begründung der Begriffswahl siehe unten, Abschn. 1.1.

[11] Dass in dieser Aufzählung literarischer Werke vor allem männliche Autoren vorkommen, verweist auf eine genderhistorische Besonderheit: Als ästhetische Darstellungsstrategie vermeiden Autorinnen um 1900 tendenziell die allzu offensive Anspielung auf das Romantische, selbst die Expertin Ricarda Huch, was in der Einleitung zu Kap. 3 zu diskutieren sein wird.




Abbildung 1.1 Romantik und Neoromantik im Vergleich am Beispiel der bildenden Kunst. Links: Caspar David Friedrich: Der Wanderer über dem Nebelmeer, um 1818. Öl auf Leinwand. 74,8 × 94,8 cm. © bpk / Hamburger Kunsthalle / Elke Walford. Rechts: Willy Schlobach: Die Elemente in Bewegung, 1900. Öl auf Leinwand. 142,3 × 185,5 cm. Privatbesitz. © Foto: Franz Schachinger, Wien

gesprochen werden kann. Eine literarische Neoromantik, danach forscht der zweite Teil dieser Untersuchung, aktualisiert und modifiziert die historische Romantik also in einer für die Jahrhundertwende charakteristischen Art und Weise.

Im Folgenden soll genau dieser Doppelcharakter berücksichtigt werden, um eine Neoromantik im Kontext der literarischen Moderne möglichst wertneutral zu beschreiben. Auf der einen Seite verbreiten sich um 1900 rege Diskussionen über eine „neue Romantik", „Nervenromantik" oder auch „Neuromantik", angestoßen prominent von Hermann Bahr, literarhistorisch fundiert durch Ricarda Huch.[12] Auf der anderen Seite entstehen literarische Texte, die an diese Debatte anknüpfen und mit individuellen Erzählverfahren daran partizipieren. Ob sich wiederkehrende Merkmale bestimmen lassen, mit denen sich eine neoromantische Literatur von ca. 1890 bis 1910 gerade in ihrer Differenz zur historischen Romantik beschreiben lässt, das gilt es in exemplarischen, modelltheoretisch geleiteten Textanalysen herauszufinden.

Wie konkret neoromantische Literatur auf die historische Romantik des frühen 19. Jahrhunderts zurückgreift, lässt sich an einem einführenden Beispiel aus der bildenden Kunst (in Abb. 1.1) illustrieren. Der belgisch-deutsche Künstler Willy Schlobach (1864–1951) adaptiert in seinem Gemälde *Die Elemente in Bewegung* (1900) passgenau das motivische Setting aus Caspar David Friedrichs *Wanderer*

[12] Die ersten zwei Formulierungen lassen sich in Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus [1891]. Hg. v. Claus Pias. Weimar 2013, S. 127, S. 164 auffinden. Der ‚Neuromantik'-Begriff wird erst wenig später geprägt; um genau zu sein durch Henri Albert: Französische Neuromantik. In: Neue Deutsche Rundschau 7.1 (1896), S. 481–485.

über dem Nebelmeer (1818).[13] Doch während in dieser Wiederaufnahme das Bildzitat deutlich erkennbar bleibt, werden wichtige Elemente aktualisiert: Der junge Wanderer wird durch eine nackte Frauenfigur mit transparentem Schleier ersetzt, die lose an die Malerei der Präraffaeliten, z. B. Dante Gabriel Rossettis (*Beata Beatrix*, 1870) oder Edward Burne-Jones' (*The Depths of the Sea*, 1887) erinnert. Neben ihrer Transformation in eine mythische Gestalt verändert sich auch die Möglichkeit der Figur, mit ihrer Natur zu interagieren: Wo bei Caspar David Friedrich perspektivisch offenbleibt, in welchem Verhältnis Wanderer und Nebelmeer zueinander stehen,[14] muss sich die bergige Wolkenlandschaft bei Schlobach einer Gestaltung durch die Hände der Frauenfigur beugen. Schlobach inszeniert, literaturwissenschaftlich ausgelegt, ein esoterisches ‚Wunder' (im Sinne Todorovs), das sich über seinen Titel – *Die Elemente in Bewegung* – auch als Allegorisierung eines naturwissenschaftlichen Vorgangs auslegen lässt. ‚In Bewegung' ist bei Schlobach auch das Bildverfahren: Dynamisch und mit einer unscharfen Linienführung verändert sich der *Wanderer über dem Nebelmeer* auch auf der Darstellungsebene, die bei Friedrich noch mithilfe von klaren Linien und geometrischen Formen das Verhältnis von Subjekt und Natur ergebnisoffen hinterfragt.

Mit Blick auf eine solche Neoromantik, wie sie transmedial in mehreren Künsten um 1900 auftritt,[15] illustriert der Bildvergleich bereits drei charakteristische Merkmale: Zum einen üben sich neoromantische Texte in einer klar erkennbaren Wiederaufnahme von Romantik, die im Zweifelsfall über ihre *Motive* einen Verweis auf die historische Romantik ausstellen. Zweitens verändert sich im neoromantischen Werk ein literarisches *Verfahren* auf der Darstellungsebene (wie bei Schlobach in der leicht verschwommenen Linienführung und der Dynamik), was im historischen Kontext als die wesentliche Innovation im Zeichen der Jahrhundertwende diskutiert wird. Drittens und schließlich ergeben sich aber auch weltanschauliche, *semantische Modifikationen*, die einem wiederkehrenden Modell historisch-romantischer Texte widersprechen können. Nimmt man an, dass sich romantische Literatur bzw. ein literarisches Subsystem ‚Romantik' durch

---

[13] Willy Schlobach: Die Elemente in Bewegung, Öl auf Leinwand, 1900, Privatsammlung; Caspar David Friedrich: Der Wanderer über dem Nebelmeer, Öl auf Leinwand, um 1818, Hamburger Kunsthalle. Dass die Rezeption Caspar David Friedrichs ebenfalls erst im Kontext der Neoromantik beginnt, bespricht Klaus Wolbert: Deutsche Innerlichkeit. Die Wiederentdeckung im deutschen Imperialismus. In: Werner Hofmann (Hg.): Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Frankfurt a. M. 1974, S. 34–55.

[14] Vgl. hierzu Michael F. Zimmermann: Unermesslichkeit der Natur – Unergründlichkeit des Subjekts. Caspar David Friedrichs Mönch am Meer (1809–10) und die visuelle Poetologie des Subjekts in der Moderne. In: Christoph Böttigheimer, René Dausner (Hg.): Unendlichkeit. Transdisziplinäre Annäherungen. Würzburg 2018, S. 305–378, bes. S. 310–317.

[15] Am Beispiel der Kunstzeitschrift *Pan* (1895–1900) lässt sich beobachten, wie eng die intermedialen Debatten in Literatur und bildender Kunst um 1900 verwoben sind: Franz von Stuck und Arnold Böcklin beispielsweise werden schon früh als Impulsgeber neoromantischer Kunst diskutiert, vgl. Catherine Krahmer: Die Zeitschrift Pan und das Ausland (1894–1895). In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 39 (1995), S. 267–292.

rekurrente Erzählmuster und Weltentwürfe von anderen Literaturströmungen unterscheiden lässt,[16] dann kann auch die Veränderung eines romantischen Schreibens hin zu einem neoromantischen Schreiben um 1900 deskriptiv analysiert und beschrieben werden. Dieser Aufgabe widmet sich die zweite Hälfte der Untersuchung, die anhand von Textanalysen das Charakteristische einer neoromantischen Literatur auf Grundlage eines Modells von Romantik des frühen 19. Jahrhundert herauszuarbeiten sucht.

1.1 Fragestellung: Warum und mit welchem Ziel untersucht man die Neoromantik?

Ungeachtet einer florierenden Romantik-Forschung, die das kulturelle Wissen über die Genese und Entwicklung von Romantik in den letzten Jahrzehnten deutlich erweitert hat,[17] klafft in der wohl wichtigsten Periode der Romantik-Rezeption forschungsgeschichtlich eine Leerstelle. „[E]ine umfassende monographische Darstellung zur Genese und Struktur einer deutschsprachigen Neuromantik bildet bis heute ein Forschungsdesiderat", konstatiert noch Claudia Lieb,[18] und vor allem in Einzelforschungen zu Autoren, deren Nähe zu einem Neuromantik-Diskurs der Jahrhundertwende unausweichlich ist, häufen sich die monierenden Fußnoten. „Der Begriff ‚Neuromantik' ist in seiner eigentlichen Bedeutung […] nicht detailliert erforscht", pointiert Irmgard Heidler in ihrer Studie zu Eugen Diederichs,[19] und auch Günter Oesterle stellt fest, dass „die gesamte Breite neuromantischer literarischer Produktion […] literaturgeschichtlich bislang weder beschrieben noch charakterisiert worden" sei.[20] Dabei zeichnen schon Heidler und Oesterle ein jeweils unterschiedliches Bild: Wo ‚Neuromantik' in der Diederichs-Forschung vor allem als *Diskursbegriff* behandelt wird, mit dem ein junger Verleger seine

[16] In der Methodik literarhistorischer Kategorisierung folge ich (mit kleineren, unten näher präzisierten Modifikationen) dem semiotischen Ansatz von Michael Titzmann: Epoche. In: Klaus Weimar u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd.1: A–G. Berlin, New York 1997, S. 476–480 sowie ders.: ‚Aufklärung' und ‚Romantik'. Zum theoretischen Status zweier Begriffe. In: Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer, Stefan Matuschek (Hg.): Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen. Paderborn 2015, S. 69–86.

[17] Nicht zuletzt durch die kritischen Editionsprojekte der letzten Jahrzehnte, u. a. der Werke von Novalis und Friedrich Schlegel, konnte eine neue Textbasis zum Verständnis von Romantik erschlossen werden. Vgl. hierzu Dirk von Petersdorff, Bernd Auerochs: Einleitung. In: Dies. (Hgg.): Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert. Paderborn 2009, S. 7–11, hier S. 7.

[18] Claudia Lieb: „Ein Geschlecht läuft neben uns her, seltsam gebildet, die Blicke dunkel und verzehrend". Oskar Panizzas Hoffmann-Rezeption und die Münchner Neuromantik. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 19 (2011). S. 90–112, S. 91, Fußnote 11.

[19] Heidler: Diederichs, S. 451.

[20] Günter Oesterle: Jüdische Romantik um und nach 1900. In: Athenäum 27 (2017). S. 61–82, S. 81.

Bücher vermarktet, findet sich Neoromantik bei Oesterle auch in literarischen Texten wieder, sodass sie dort als ein *Erzählverfahren* zu bestimmen wäre.

Genau diesen Doppelcharakter als Diskurs- und als Textphänomen gilt es, für ein wertneutrales Verständnis der literarhistorischen Neoromantik produktiv zu wenden. Die folgende Untersuchung schlägt deshalb vor, einer Neoromantik der Jahrhundertwende auf zwei heuristischen Ebenen zu begegnen: Zum einen ist sie ein *historischer Diskurs*, genauer: die Rede über eine wiederkehrende Romantik, die ab dem Jahr 1890 in den deutschsprachigen Feuilletons auftaucht und nach einer Phase enormer Popularität um 1910 wieder verebbt. Zum anderen kann sie als *literarische Strategie* analysiert werden, die auftritt, sobald literarische Verfahren eine Analogie zwischen romantischen und neoromantischen Texten behaupten. Probiert sich Literatur zur Jahrhundertwende in der intertextuellen Aneignung von Romantik, dann evoziert sie unweigerlich die Frage nach Aktualisierungen und Transformationen: Was wird von der romantischen Vorlage übernommen, was wird verworfen und worin genau besteht das Neue eines neoromantischen Schreibens? Gegenüber den zahlreichen Subströmungen der Jahrhundertwende, so dem Ästhetizismus, dem Naturalismus, der Décadence usw.,[21] bietet die literarische Neoromantik genau in diesem Aspekt, also: in ihrer semantischen Transformation von Romantik, eine analytische, bisher wenig genutzte Chance.[22]

Auch methodisch lässt sich diese Doppelvalenz von Neoromantik über zwei unterschiedliche Zugänge erfassen. Zuerst wird mithilfe einer historisch-kritischen *Diskursanalyse* aufgearbeitet, welches implizite Wissen mitschwingt, sobald Neoromantisches zwischen 1890 und 1910 in Literatur, Zeitschriften und Wissenschaft besprochen wird. Kanonische Texte, wiederkehrende Deutungsmuster und auch symbolisches Kapital rund um die Diskussion einer wiederkehrenden Romantik werden mit Blick auf das „Denksystem" um 1900 ausgewertet,[23] um das eigenständige Profil der zeitgenössisch gewachsenen Diskursströmung zu rekonstruieren. Zweitens lässt sich in einem heuristischen *Modellvergleich* analysieren, wie sich eine solche Neoromantik in ihren literarischen Verfahren zur historischen Romantik des frühen 19. Jahrhunderts verhält. Um im Zuge dieses Modellvergleichs valide Erkenntnisse über das Literatursystem der Jahrhundertwende zu

[21] Dem aktuellen Forschungsstand zufolge fügt sich die Neoromantik in den Strömungspluralismus der „Ismen um 1900" ein, vgl. Moritz Baßler: Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne. In: Ders. (Hg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne. Berlin 2013, S. 3–21, S. 6. Dabei werden in jüngster Zeit einerseits die unscharfe Erfassung der Einzelströmungen moniert, andererseits rücken die textanalytisch noch unzureichend beschriebenen Gemeinsamkeiten zwischen den Strömungen in den Blick. Baßler, ebd., beschreibt den Status Quo wie folgt: „Naturalismus, Symbolismus, Fin de Siècle, Décadence, Impressionismus, Neuromantik, Jugendstil, Wiener, Münchner und Berliner Moderne – der Label sind viele, und dabei bleiben große Teile der deutschen Literatur der Zeit immer noch unerfasst. Insbesondere die ‚Nuller Jahre' des 20. Jahrhunderts sind geradezu ein weißer Fleck auf der literaturgeschichtlichen Landkarte".

[22] Ein Forschungsüberblick zur Neoromantik findet unten in Abschn. 1.2 statt.

[23] Zur Unterscheidung zwischen Denk- und Literatursystemen, die auch dem zweistufigen Vorgehen dieser Arbeit zugrunde liegt, vgl. Titzmann: ‚Aufklärung' und ‚Romantik', S. 69.

gewinnen, ist zum einen ein präzises, heuristisches Modell von Romantik notwendig, das eine Beschreibung der Transformationen und Übernahmen erst erlaubt. Zum anderen soll aber auch das kulturelle Wissen über Neoromantik berücksichtigt werden, um die Reichweite, Grenzen und einschlägigen Texte der Neoromantik auf der Folie des Denksystems (wie z. B. die Märchendramen Maurice Maeterlincks und den Einfluss von Nietzsche) abzustecken.[24] Die erkenntnisleitende Fragestellung lautet also wie folgt: Welche wiederkehrenden Merkmale kennzeichnen eine Neoromantik um 1900 und inwiefern übernimmt oder verändert sie zentrale Merkmale der romantischen Vorlage?

Für die erste Aufgabe, die im ersten (von zwei) Hauptteilen unter der Überschrift *Transformationen* erörtert wird (Kap. 2), unternimmt die Arbeit deshalb eine Diskursanalyse im erweiterten Sinne. Die wichtigsten Texte rund um den ‚Neuromantik'-Diskurs werden sondiert, eingeordnet und (wenn nötig) auch in ihren einschlägigen Semantiken analysiert, sodass ein scharfes Profil darüber hervortritt, was man als Zeitgenossin oder Zeitgenosse über die neoromantische Literaturbewegung wissen konnte. Der zweite Hauptteil analysiert, daran anschließend, unter dem Titel *Erzählstrategien* (Kap. 2) ausgewählte Kurzprosa, die eine jeweils individuelle Auffassung von Neoromantik mit literarästhetischen Mitteln inszeniert. Die Auswahl der Autoren mag auf den ersten Blick überraschen: Heinrich Mann, Hanns Heinz Ewers und Hermann Hesse produzieren nicht nur völlig unterschiedliche Arten von Prosa, sondern werden in der jüngeren Forschung vergleichsweise selten mit einer Neoromantik in Verbindung gebracht.[25] Dabei verbindet sie gerade dieses Merkmal auf der Folie des zeitgenössischen Diskurses: Alle drei wissen um die Debatten über neue Romantik, publizieren poetologische bzw. programmatische Schriften in diesem Kontext und knüpfen in ihren Werken explizit an den literarischen Trend an. Anders als im öffentlichen Diskurs über neue Romantik, in den beispielsweise Ricarda Huch als prominente Autorin eingreift, zeigt sich dieses affirmative Verhältnis zum Neoromantik-Trend *literarästhetisch* vor allem bei Männern, sodass eine offensive Aktualisierung von Romantik um 1900 auch eine gendertheoretische Implikation aufweist.[26]

---

[24] In diesem Aspekt wird die strikte Trennung Titzmanns zwischen Denk- und Literatursystem, vgl. ebd., gelockert und als ein wechselseitiger Austauschprozess verstanden. Sobald sich literarische Texte um 1900 ‚Romantik' aneignen, so der hier verfolgte Ansatz, knüpfen sie an einen kulturhistorischen Wissensbestand über Neoromantik an, der (in der Regel) auch im Text bedeutungstragend wird. Neoromantik als Diskurs aus dem Denksystem wird also, semiotisch gewendet, zu einem Paradigma im Text, mit dem die Literatur interagiert. Kurz: Ohne das Kontextwissen über die ‚Neuromantik' bliebe die Interpretation neoromantischer Texte unvollständig.

[25] Mit Blick auf Heinrich Mann beginnt die Forschung, eine neoromantische Frühphase neu zu entdecken; Hanns Heinz Ewers, insgesamt wenig erforscht, wird ebenfalls nur randständig mit Neoromantik verbunden; und mit Blick auf Hermann Hesse existieren zwar zahlreiche Forschungen zur Romantik, jedoch überraschend wenige zur Neoromantik, obwohl Hesse u. a. enge Verbindungen zum Eugen-Diederichs-Verlag pflegte. Ein Forschungsüberblick ist den Autorenkapiteln jeweils vorangestellt, s. u., Kap. 3.

[26] Diese männlich-virile Färbung neoromantischen Schreibens wird in der Einleitung zu den Erzählstrategien (Kap. 3) kritisch diskutiert.

Mann, Ewers und Hesse lassen sich durchaus als repräsentative Vertreter dreier unterschiedlicher Spielarten neoromantischer Literatur untersuchen, zwischen denen sich dennoch unerwartete Schnittmengen im Hinblick auf ihren gemeinsamen Umgang mit Romantik ergeben. Methodisch unternimmt der zweite (von zwei) Hauptteilen damit eine kultursemiotisch geleitete Modellanalyse: Anhand literarischer Texte werden neoromantische Erzählstrategien analysiert, die in enger Wechselwirkung mit dem Diskurs entstehen und sich dem Vergleich mit einem Analysemodell von Romantik auf dem aktuellen Forschungsstand stellen müssen.

Ein modellhafter Fokus auf das Romantische eröffnet für ein Verständnis der Neoromantik gleich mehrere Chancen: Erstens lassen sich wissenschaftliche Fragen, die in der Romantik-Forschung bereits gut erschlossen (oder zumindest vieldiskutiert) wurden, auf die Literatur der Jahrhundertwende übertragen. Changiert neoromantische Prosa beispielsweise – nach romantischem Vorbild – ebenfalls zwischen verschiedenen Deutungsoptionen (im Sinne einer „unendliche[n] Annäherung“ an das Absolute)?[27] Teilen neoromantische Texte eine ähnliche Vorliebe zum Fragment oder zur Ironie, wie sie die romantische Literatur poetologisch entwirft? Zweitens ermöglicht ein solcher Suchbefehl einen systematischen Blick auf die Kernprobleme dieser Literatur, da die Spur zur Romantik über intertextuelle Referenzen selbst ausgelegt wird: Worin besteht der Reiz dieser Texte, überhaupt Romantik zu aktualisieren? Knüpfen sie an kulturgeschichtliche Probleme an, die auch in romantischen Texten inszeniert werden, oder stellen sich ihnen neue, veränderte Problemkonstellationen?[28] Drittens und letztens ermöglicht der modellgeleitete Vergleich zwischen Romantik und Neoromantik einen neuartigen Blick auf die Tradierungs- bzw. Rezeptionsmöglichkeiten des Romantischen: Welche Rückschlüsse lassen neoromantische Transformationen über ihr Ursprungsmodell, die historische Romantik, zu? Inwiefern hat eine neoromantische Literatur möglicherweise unser Verständnis von Romantik geprägt bzw. verändert?

Bevor mithilfe dieses zweistufigen Analyseverfahrens nun ein Modell von Neoromantik erarbeitet wird, gilt es in einem vorangestellten Schritt (Kap. 1), den aktuellen Forschungsstand und theoretische Grundlagen zum Modell zu klären. Was es mit den heuristischen Modellen in dieser Arbeit auf sich hat und wie genau ein analytisches Modell von Romantik konzipiert wird, arbeitet ein Kapitel zur Theoriereflexion hervor (Abschn. 1.3). Auch der bisherige Forschungsstand zur Neoromantik wird einführend überblickt und systematisiert (Abschn. 1.2). Auf diese Weise lässt sich zeigen, welchen Wandel ins Pejorative – bis hin zu einem

[27] Vgl. einschlägig Manfred Frank: „Unendliche Annäherung“. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt a. M. 1997, der diese Formulierung aus Friedrich Schlegels *Philosophischen Vorlesungen* aufgreift und ebd., S. 933–944 summarisch interpretiert.

[28] Zum jüngeren Forschungsansatz der Problemgeschichte, der im Rahmen dieser Arbeit in verschiedenen Aspekten zur Anwendung kommt, siehe unten, Abschn. 1.3.1.

„Redeverbot" seit den 1990er Jahren[29] – die Neoromantik forschungsgeschichtlich durchlief und welche Gründe sich dafür ausmachen lassen.

Eine wichtige Prämisse setzt diese Untersuchung bereits in ihrer Begriffswahl. Nicht eine *Neuromantik* im objektsprachlichen Sinne wird im Folgenden beschrieben, sondern eine analytische *Neoromantik*, die in ihrem metasprachlichen Terminus Wertneutralität und Distanz zu den analysierten Phänomenen bewahrt. Auch um den Polemiken und Vorurteilen indifferent zu begegnen, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts am Begriff der ‚Neuromantik' abarbeiteten,[30] ist es methodologisch wertvoll, durch den metasprachlichen, historisch kaum verankerten Terminus ‚Neoromantik' Abstand zu wahren.[31] Auf diese Weise lassen sich die Mechanismen, mit denen ‚Neuromantik' als zeitgenössischer Diskurs schon früh negativ aufgeladen wurde, diskursanalytisch beschreiben, ohne den historisch umstrittenen Begriff unfreiwillig zu verteidigen. Statt also eine Neuromantik im objektsprachlichen Sinne aufzuwerten, soll im Folgenden ein wertneutrales Modell von Neoromantik angeboten werden, das die komplexen Phänomene rund um die Romantik-Aneignung in Texten und Diskursen um 1900 in ihren wesentlichen Charakteristika beschreibt.

Dabei stellt sich auch ein (vermeintlicher) Mehrwert des objektsprachlichen „Neuro-Mantik"-Begriffs, der in seiner Kombination von ‚Neuro' und ‚Romantik' die nervöse Seite der Strömung akzentuiert,[32] als irreführende Fährte heraus. Erstens taucht diese Begriffsverwendung erst in der späteren Forschungsgeschichte und nicht in den historischen Texten um 1900 auf; und zweitens wird damit eine Semantik der ‚Nerven' bzw. Nervosität aufgerufen, derer sich der Neuromantik-Diskurs schon früh zu entledigen sucht.[33] Wenn im Folgenden also der Terminus ‚Neuromantik' eingesetzt wird, dann ausschließlich zur deskriptiven Beschreibung jener diskursiven Ebene, auf der sich zwischen 1896 und 1910 Akteure über die ‚Neuromantik' austauschen (z. B. im Eugen-Diederichs-Verlag). Wenn hingegen von Regularitäten des Phänomens über den Einzeldiskurs hinaus, zum Beispiel in

---

[29] Diese treffende Bezeichnung der jüngeren Forschungsgeschichte geht auf Ulrich Breuer, Nikolaus Wegmann: Wie romantisch ist die Neuromantik? Zur Einführung. In: Athenäum 27 (2017), S. 11–20, S. 13 zurück.

[30] Eine diskursgeschichtliche Rekonstruktion der zahlreichen Diffamierungen geschieht in Abschn. 1.2.

[31] Der Terminus „Neo-Romantik" findet sich ebenfalls in einzelnen Publikationen um 1900, zum Beispiel bei Johannes Schlaf: Christus und Sophie. Wien, Leipzig 1906, S. II. Allerdings handelt es sich hierbei um eher seltene Funde. Der jüngere Versuch von Stefan Tetzlaff: Paul Scheerbarts astrale Hermeneutik. Vorschlag zu einer Bestimmung des Begriffs ‚Neoromantik'. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 18 (2010), S. 259–286, Neoromantik literaturwissenschaftlich zu konzeptualisieren, wird weiter unten besprochen, Abschn. 1.2.

[32] So funktionalisiert exemplarisch Peter Huber den Begriff: „Die Neu-Romantik ist im Sinne dieser Auffassung [nach Hermann Bahr, R.S.] eher als Neuro-Mantik zu lesen". Ders.: Alte Mythen – neuer Sinn. Zur Codierung von Moderne und Modernisierung im Werk Hermann Hesses. In: Andreas Solbach (Hg.): Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2004, S. 175–201, S. 180.

[33] Beide Argumente werden unten, Abschn. 2.2.1, genauer ausgeführt.

Form von literarischen Textstrategien, gesprochen wird, dann erfolgt dies unter dem übergeordneten, metasprachlichen Terminus der Neoromantik.

Auch in den drängenden Fragen zur Kartographierung der Moderne gilt es, mit Blick auf den untersuchten Zeitraum eine transparente Begriffsentscheidung zu treffen. Die vergleichende Untersuchung zwischen romantischer und neoromantischer Literatur bewegt sich notwendig zwischen den Stühlen, da sich forschungsgeschichtlich bekanntermaßen zwei Modernebegriffe durchgesetzt haben (und nach wie vor koexistieren). Eine *makrohistorische Moderne* setzt ihren Anfangspunkt symbolisch auf das Jahr 1800 und wird (in der Regel) bis in die Gegenwart fortdatiert.[34] In der Literaturwissenschaft vertreten verstärkt Forschungen zur Romantik diese Auffassung, wobei sich auch interdisziplinär das Modell einer Makro-Moderne als anschlussfähig erwiesen hat.[35] Eine *mikrohistorische Moderne* hingegen findet sich ausschließlich in den Kunst- und Literaturwissenschaften und beginnt aus germanistischer Sicht mit den Proklamationen von Eugen Wolff, der seine Epoche ab 1890 erstmals als „die Moderne" tituliert.[36] Als metasprachlicher Begriff gewendet, geht dieser Terminus in einer literarischen Moderne von ca. 1890 bis 1933 auf, worauf der Nationalsozialismus, die Nachkriegszeit, die Postmoderne oder neuerdings eine Post-Postmoderne folgen. In Forschungen zur Literatur des frühen 20. Jahrhunderts wird diese mikrogeschichtliche Periodisierung – inklusive einer Differenzierung z. B. in frühe Moderne (1890–1910) und emphatische Moderne (1910–1920), manchmal auch klassische Moderne (1900–1930) – insgesamt bevorzugt.[37]

In der analytischen Praxis ist diese Begriffsdopplung zunächst einmal unbefriedigend, da sie – trotz valider Argumente auf beiden Seiten – den wechselseitigen Austausch erschwert. Tatsächlich entwickelt der Modernebegriff, objektsprachlich betrachtet, mit dem Jahr 1890 eine neuartige Qualität, wohingegen sich

[34] Vgl. zum Problem der Modernebegriffe Günter Blamberger: Moderne. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin 2007, S. 620–624, bes. S. 620.

[35] Etabliert ist diese Modernekonzeption vor allem in der Geschichtswissenschaft, in der Philosophie und der Soziologie, exemplarisch und wirkmächtig verknüpft u. a. mit dem Begriff der „Sattelzeit" von Reinhart Koselleck: Einleitung. In: Otto Brunner, Werner Conze, ders. (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart 1972, S. XIII–XXIII, bes. S. XV. Einige soziologische Untersuchungen titulieren die aktuelle Epoche bereits als „Spätmoderne", vgl. Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne [2005]. Frankfurt a. M. [11]2016, S. 49 f.

[36] Als Gründungsdokument lassen sich, wie Gotthart Wunberg (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Freiburg i.Br. [2]1998 diskutiert, die zehn *Thesen der freien literarischen Vereinigung Durch!* [1886] anführen (ebd., S. 23–26), der neben Wolff auch der Berliner Kritiker Leo Berg angehörte. Eine ausführliche Reflexion dieses Moderne-Begriffs findet zuerst bei Eugen Wolff: *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne* [1888] statt, siehe ebd., S. 27–81.

[37] Vgl. Sabina Becker, Helmuth Kiesel: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Dies. (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin, New York 2007, S. 9–35. Ebenso Dorothee Kimmich, Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt [2]2011, S. 9.

metasprachliche Modernisierungsprozesse markant seit der ‚Sattelzeit' (mit ihrem Höhepunkt ungefähr um 1800) nachweisen lassen. Aufgrund ihrer interdisziplinären Anschlussfähigkeit soll hier die metasprachliche Option bevorzugt werden: Um nicht Semantiken der Objektsprache ungefiltert in ein analytisches Verständnis von Neoromantik zu übertragen, sondern um Modernisierungsprozesse im analytischen Sinn vergleichend in den Blick zu rücken, soll ‚die Moderne' hier vorrangig im Sinne einer makrogeschichtlichen Epoche von 1800 bis in die Gegenwart verstanden werden. Ist von einer ‚modernen' Literatur aus der Perspektive einer Objektsprache der 1890er und 1900er Jahre die Rede, dann befindet sich der Begriff zur Kennzeichnung der Objektsprache in einfachen Anführungszeichen. Gezielt werden die Fragen zur genuinen Modernität der Neoromantik im abschließenden Fazit evaluiert; bis dahin reicht es aus, dass die neoromantischen Texte aufgrund ihres Entstehungszeitraums nach 1800 als modern und aufgrund ihrer Position im literarischen Feld um 1900 als ‚modern' gelten können.

Mit der Entscheidung für einen makrohistorischen Modernebegriff fallen zugleich jene engeren Epochenbezeichnungen aus dem Raster, die mikrohistorische Periodisierungen in ihrem Namen tragen. Für die Literatur zwischen 1890 und 1910 betrifft das vor allem den Terminus der ‚frühen Moderne', der zurzeit eine kleine Konjunktur in der Jahrhundertwende-Forschung erlebt.[38] Unter Einbezug noch vorgelagerter Modernisierungsprozesse im metasprachlichen Sinn (z. B. in der Romantik), erscheint diese Akzentuierung einer Frühzeit der Moderne seit 1890 allerdings nicht überzeugend. Im Anschluss an Michael Titzmann und Marianne Wünsch, die den Begriff erstmals für ein literarisches Subsystem verwendeten,[39] soll dennoch im Folgenden die Hypothese aufgegriffen werden, dass sich Regularitäten bzw. verbindende Erzählmodelle in der Literatur von 1890 bis ca. 1910 nachweisen lassen, die auf ein übergreifendes Literatur(sub)system dieser Zeit hinweisen.[40] Da sich mit Blick auf die Neoromantik ein mikrohistorischer Modernebegriff als ungeeignet erweist, schlage ich vor, diesen Zeitraum wertneutral und heuristisch als *Literatur der Jahrhundertwende* zu bezeichnen. Vieles deutet darauf hin, dass es sich dabei um die erste Station eines größeren Literatursystems handelt, das Titzmann und Wünsch als ‚die Moderne'

[38] Vgl. exemplarisch Petra Porto: Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890–1930). München 2011. Eine Begründung und Verteidigung des Begriffs liefert auch Caroline Pross: Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne. Göttingen 2013, S. 7–11.

[39] Siehe Michael Titzmann: Das Konzept der ‚Person' und der ‚Identität' in der deutschen Literatur um 1900. In: Manfred Pfister (Hg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Passau 1989, S. 36–52 sowie Marianne Wünsch: Vom späten ‚Realismus' zur ‚Frühen Moderne': Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels. In: Michael Titzmann (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991, S. 187–204.

[40] Vgl. ebd. In der Frage, ob sich die Literatur der Jahrhundertwende zu einem selbstständigen Subsystem (als erste Periode innerhalb eines größer gefassten Literatursystems von 1890 bis 1930) bündeln lässt, zeichnet sich ein vorsichtiger Konsens ab: Jüngere Studien arbeiten mit der Hypothese, dass mit dem Jahr 1890 bzw. mit den Debatten über den Naturalismus ein vergleichsweise kohärentes Literatursubsystem beginnt, das mit dem anbrechenden Expressionismus um 1910 endet. Vgl. Pross: Dekadenz, S. 8.

(im mikrohistorischen Sinn) betiteln und von 1890 bis 1930 datieren.[41] Eine wertneutrale, die beiden Forschungstraditionen verbindende Bezeichnung zu finden, ist hier nicht der Ort. Stattdessen lassen sich am Beispiel der Neoromantik neue Erkenntnisse über das Literatursystem der Jahrhundertwende gewinnen, dessen Erzählmodell es in den folgenden Analysen zu schärfen gilt.

1.2 Forschungen zur Neoromantik: Vier Phasen der Rezeptionsgeschichte

Bevor die bewegte Forschungsgeschichte der Neoromantik in ihren Grundzügen und wichtigsten Texten nachgezeichnet wird, lässt sich mithilfe einer (immer noch) unkonventionellen Methode ein erster Überblick über ihre Begriffskonjunktur gewinnen. Sucht man nach dem (objektsprachlich dominanten) Begriff der ‚Neuromantik' im *Ngram Viewer* von Google Books, dann zählt das Online-Tool die rein quantitative Häufigkeit des Neuromantik-Begriffs in einem enormen Korpus an deutschsprachigen Texten aus.[42] Für den Zeitraum von 1840 bis 2000 zeigt das Programm einen historischen Begriffsverlauf an, der in den Jahren um 1900 einen ersten Aufschwung erlebt, um anschließend in den 1930er Jahren zu einem Höhepunkt zu gelangen (siehe Abb. 1.2).

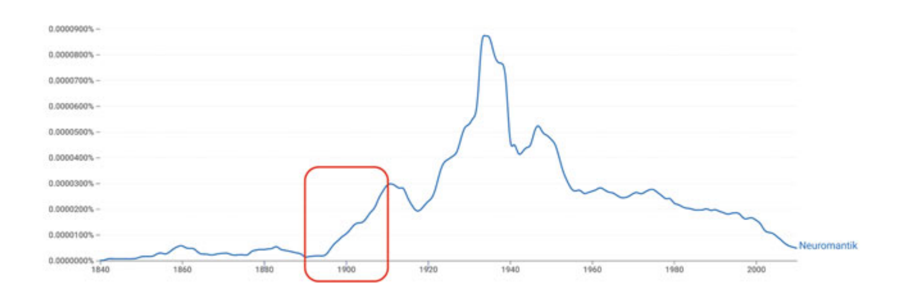


Abbildung 1.2 Verlaufskurve des Google Ngram Viewer: „Neuromantik", Zeitraum: 1840-2010, Deutsch. https://books.google.com/ngrams/graph?content=Neuromantik&year_start=1840&year_end=2010&corpus=de-2012&smoothing=3 (letzter Aufruf am 30.5.2022, rote Markierung R.S.)

[41] Vgl. hierzu Michael Titzmann: 1890–1930. Revolutionärer Wandel in Literatur und Wissenschaften. In: Karl Richter (Hg.): Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Stuttgart 1997, S. 297–322.

[42] Die Größe des Textkorpus kann sowohl als Vorteil als auch als Problem des N-Gram-Viewers gesehen werden, da es einerseits hohe Repräsentativität garantiert, andererseits aber keine Transparenz darüber anbietet, aus welchen Texten sich das Korpus zusammensetzt. Vgl. ferner Johannes Hellrich, Udo Hahn: Measuring the Dynamics of Lexico-Semantic Change Since the German Romantic Period. In: Digital Humanities 2016: Conference Abstracts. Jagiellonian University & Pedagogical University, Kraków 2016, S. 545–547, http://dh2016.adho.org/abstracts/144 (letzter Zugriff am 30.5.2022).

Auch wenn die Repräsentativität des Diagramms nur mit Vorsicht zu genießen ist,[43] deckt es sich in groben Zügen mit der qualitativen Auswertung, die im folgenden Forschungskapitel dargestellt wird. Der rot markierte Zeitraum umfasst die zwanzig Jahre zwischen 1890 und 1910, in denen die ‚Neuromantik' als Diskurs aufkommt und auf dem Höhepunkt ihrer kulturellen Relevanz steht.[44] Schon in den 1910er Jahren geht das Interesse an dem Diskurs auch laut des Diagramms merklich zurück, bis es zu einer Konjunktur in den 1930er Jahren anhebt. Diese lässt sich, wie zu zeigen sein wird, mit der Genese eines neuen Romantikbilds in der NS-Zeit erklären, das die Heidelberger bzw. mittlere Romantik zum Ausgangspunkt erhebt und korrigierende Forschungen fordert, welche die Verbindung zwischen Neoromantik und historischer Romantik auflockern. Das größte Interesse erfährt ‚Neuromantik' damit auf dem Weg in den Nationalsozialismus, allerdings in abwertender Funktion. In der Nachkriegszeit schließlich verschwindet der Begriffsgebrauch mehr und mehr aus dem öffentlichen Diskurs, wofür sich anhand der Forschungstexte auch zeithistorisch nachvollziehbare Gründe anführen lassen. Heute ist die ‚Neuromantik' als historisches Phänomen weitestgehend begriffsleer: Ein Konsens darüber, worauf die Neoromantik reagiert, was sie bezeichnet und welche Texte oder Autoren ihr zugerechnet werden könnten, ist mittlerweile verloren.[45]

Die insgesamt durchaus rege Forschung zur Neu- bzw. Neoromantik der Jahrhundertwende, überblickt man ihre hundertjährige Geschichte, lässt sich grob in vier verschiedene Phasen einteilen. Zunächst kommt bereits um 1900 eine *frühe Forschung mit intervenierendem Charakter* auf, die – als einzige der vier Phasen – den Neuromantik-Begriff nicht abwertend gebraucht, sondern ihn zum Ausgangspunkt einer Entwicklungsgeschichte zeitgenössischer Kultur erhebt. Schon um das Jahr 1910 herum, spätestens dann nach dem Ersten Weltkrieg beginnen die Forschungen merklich, die neoromantische Phase um 1900 zu historisieren und als abgeschlossene, aber weiterhin interpretationswürdige Übergangsstation

[43] Neben dem Problem der Ungewissheit über das Korpus (s. Anm. 42) liegt das größte Problem des Diagramms in Abb. 1.2 in den niedrigen Werten auf der Ordinatenachse. Der Begriff ‚Neuromantik' war demnach nicht derart virulent, dass er in den alltäglichen Sprachgebrauch übergegangen wäre, weshalb sich die Graphik nur auf vergleichsweise wenige Funde stützt. Mit den folgenden Thesen lässt sich dies gut vereinbaren: Die Rede über eine ‚Neuromantik' war ein innerliterarischer Spezialdiskurs, der vor allem im literarischen Feld ausgetragen wurde, auch wenn das Phänomen neoromantischer Texte nach der Jahrhundertwende an geradezu populärer Beliebtheit gewann.

[44] Symbolisches Kapital nach Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [1979]. Frankfurt a. M. 2018, so ein weiteres Problem, lässt sich in obigem Diagramm ebenfalls nicht greifen; hier bleibt die qualitative Auswertung vorerst unabdingbar.

[45] Als Übereinkunft fassen Breuer, Wegmann: Neuromantik, S. 14 zusammen: „Der Forschungskonsens lautet heute, dass Neuromantik eine von mehreren Gegenströmungen gegen den Naturalismus bezeichnet. Außer ihr haben auch der Ästhetizismus, der Symbolismus, die Décadence und der Jugendstil gegen den Naturalismus opponiert. Entsprechend eng ist die Neuromantik mit ihnen verflochten." Tatsächlich lässt sich darüber hinaus, vor allem in der Autoren- und Textauswahl, kein Konsens behaupten.

zu begreifen. Eine zweite Forschungsstation ab den 1920er Jahren zeichnet sich anschließend durch eine *Abwertung von ‚Neuromantik' zugunsten eines gewandelten Romantik-Modells* aus. In den 1930er Jahren kulminiert dieses Forschungsinteresse, um eine vermeintliche Verbindung von „müder" Neoromantik und historischer Romantik aufzulösen.[46]

Der dritte Einschnitt in der Forschungsgeschichte geschieht gegen Ende der 1960er Jahre, in denen – parallel zur allmählichen Wiederaufwertung der Frühromantik – *ideologische Einwände gegen eine umdefinierte ‚Neuromantik'* artikuliert werden. Der Typus des „neuromantische[n] Seelenvagabunden" wird in dieser Phase eng mit der Wandervogel- und Jugendbewegung verknüpft, sodass die Forschungen eine „Suche nach dem authentischen Leben" in der Jahrhundertwende-Kultur kritisch bearbeiten.[47] Ihren Höhepunkt findet diese dritte Periode der Ideologiekritik gegen Ende der 1980er Jahre, in denen die Abschaffung des Begriffs ‚Neuromantik' aus den Literaturgeschichten gefordert wird, da er „nichts bewirkt als Vernebelung und Geschichtsklitterei".[48] In einer vierten und letzten Phase schließlich zeigt sich ab Mitte der 1990er Jahre einerseits die *erfolgreiche Verdrängung des Terminus*: „Die Verwendung des Ausdrucks Neuromantik als eines übergreifenden Sammelbegriffs […] sollte vermieden werden",[49] so verhängt Jürgen Viering im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* sein „Redeverbot",[50] und gleichzeitig kündigen sich kleinere *Wiederentdeckungen in Einzelforschungen* an, deren Autoren unweigerlich mit dem historischen Label der ‚Neuromantik' operieren (z. B. Eugen Diederichs, Maurice Maeterlinck, Ricarda Huch). Vor allem in Arbeiten zu diesen Autoren zeigt sich, dass ‚Neuromantik' als historischer Begriff klärungsbedürftig geworden ist und auf keinen forschungsgeschichtlichen Konsens mehr zugreifen kann.

Prolegomena zu den frühen Forschungen mit intervenierendem Charakter (1890–1920)

Die erste Phase der Forschungsgeschichte, die um 1900 beginnt und ungefähr zu Beginn des Ersten Weltkriegs verebbt,[51] muss sich im Zuge dieser Arbeit noch

[46] Das Attribut einer „müde[n]" Neuromantik stammt einschlägig von Kimmich: Neuromantik, exemplarisch S. 107.

[47] Vgl. Hermand: Seelenvagabund sowie Peter Uwe Hohendahl: Neo-romantischer Antikapitalismus. Georg Lukácz' Suche nach authentischer Kultur. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl. Tübingen 1988, S. 344–369, hier S. 350.

[48] Walter Müller-Seidel: Epochenverwandtschaft. Zum Verhältnis von Moderne und Romantik im deutschen Sprachgebiet. In: Müller (Hg.): Geschichtlichkeit und Aktualität, S. 370–392, S. 390.

[49] Jürgen Viering: Neuromantik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin ³2007. S. 707–709, S. 707.

[50] So bezeichnen es treffend Breuer, Wegmann: Neuromantik, S. 13.

[51] Noch stärker als unten im Diskurskapitel lassen sich diese Zeitangaben, wie üblich bei der Einteilung von Epochengrenzen, nur als grobe Richtwerte verstehen. Die Schwelle des ersten Weltkriegs setzt auch Hilzheimer: Drama der Neuromantik in seiner informierten Dissertation, wobei er zwischen 1910 und 1914 als konkretes Übergangsdatum schwankt, vgl. unten, Anm. 85.

einer genaueren (Diskurs-)Analyse stellen.[52] Die germanistische Forschung der Jahrhundertwende, die ebenfalls in diesem Zeitraum einen Paradigmenwechsel hin zur Romantikforschung unternimmt,[53] dient im Folgenden als Primärquelle, da sie den neoromantischen Modetrend aufnimmt und in ihren Schriften verstärkt. Vorwegnehmen lässt sich, dass Ludwig Coellen mit seinem *Neuromantik*-Band (1906) keineswegs die erste, nicht einmal eine frühe Bearbeitung des Neuromantik-Begriffs liefert.[54] Wichtigere und frühere Texte im wissenschaftlichen Umfeld lassen sich in den Arbeiten von Oskar Walzel und Ricarda Huch finden, die sich beide – neben bzw. in ihren einschlägigen Romantik-Forschungen – auch zur Neoromantik geäußert haben.[55] Als Experten zur neuen Romantik im Anschluss an Maeterlinck treten auch Marie Joachimi-Dege, Heinrich Meyer-Benfey oder Karl Joël in Erscheinung,[56] wobei Arbeiten zur historischen Romantik in dieser Phase eng mit dem ‚Neuromantik'-Diskurs verknüpft sind – wie das Beispiel Alfred Kerrs zeigt, der seine Dissertation über *Godwi* (1898) mit dem Verweis auf die Neoromantik Maeterlincks und Nietzsches eröffnet.[57]

Ein blinder Fleck der vorliegenden Arbeit (wie auch der germanistischen Forschung) liegt darüber hinaus im Romantik-Diskurs und den Neoromantik-Forschungen der 1920er Jahre. Aufbauend auf den Rezeptionsstudien von Karl Robert Mandelkow liegt es hier nahe, „eine Tendenz der Schwerpunktverlagerung des Interesses auf die staats- und gesellschaftspolitischen Schriften der mittleren und späten Romantik" zu konstatieren, welche die spätere Umwertung vorbereiten und mitgestalten.[58] Eine vertiefende Untersuchung zum Romantikverständnis

[52] Siehe unten, vor allem Abschnitt 2.2.4.

[53] Vgl. auch Ralf Klausnitzer: Zentrum oder Peripherie. Faszinations- und Wirkungsgeschichte der Heidelberger Romantik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In: Karin Tebben, Friedrich Strack (Hg.): 200 Jahre Heidelberger Romantik. Berlin, Heidelberg 2008. S. 551–582.

[54] Aufgrund des einschlägigen Titels wird dieser vergleichsweise späte Text von Ludwig Coellen immer wieder als Gründungsdokument der Neoromantik angeführt, zum Beispiel ebd., S. 552, obwohl Coellen – wie zu zeigen sein wird – bereits retrospektiv und im Gestus der Überwindung auf die Neoromantik zurückblickt, siehe unten, Abschn. 2.3.2.

[55] Um zwei Texte anzuführen, die unten genauer besprochen werden, vgl. Oskar Walzel: Romantik, Neuromantik, Frauenfrage. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen 55/107 (1901), S. 253–276 und Ricarda Huch: Über Maeterlincks „Schatz der Armen". In: Literaturgeschichte und Literaturkritik. Hg. v. Wilhelm Emrich. Köln, Berlin 1951, S. 647–660, S. 649.

[56] Vgl. Marie Joachimi: Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena 1905; Karl Joël: Nietzsche und die Romantik. Jena 1905; Heinrich Meyer-Benfey: Moderne Religion. Schleiermacher – Maeterlinck. Leipzig 1902.

[57] Alfred Kerr: Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898, S. VI–VIII.

[58] Karl Robert Mandelkow: Vom Kaiserreich zur Neuen Bundesrepublik. Romantikrezeption im Spiegel der Wandlungen von Staat und Gesellschaft in Deutschland [1996]. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Klassik- und Romantikrezeption in Deutschland. Frankfurt a. M. 2001, S. 341–362, S. 346. Wichtige Impulse zu dieser Zeit finden sich auch bei Ralf Klausnitzer: Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich. Paderborn 1999, S. 31–37.

der Weimarer Republik, u. a. mit Blick auf das Zeitschriftenwesen und die Wissenschaft, könnte eine weiterhin bestehende Lücke in der Wirkungsgeschichte der Romantik schließen.[59]

Um- und Abwertung einer passiven Neoromantik (bis 1945)
Für eine zweite Phase, die mit einer *Abwertung passiver Neoromantik* in die 1930er Jahre führt, lassen sich stellvertretend zwei Publikationen heranziehen, die sich einschlägig mit der neoromantischen Literatur um 1900 beschäftigen und dabei verlorenes Wissen aufarbeiten. Zum einen unternimmt Anne Kimmich in ihrer Dissertation eine *Kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Neuromantik' in der Literaturgeschichtsschreibung* (1936), in der sie die Historiographie der Neoromantik bis zum Verfassungszeitpunkt sammelt, nachzeichnet und bewertet. Dankbar notieren lässt sich Kimmichs Auswertung literaturgeschichtlicher Beiträge; darüber hinaus trug ihre Dissertation allerdings auch zu einigen Mythen bei, die sich hartnäckig bis in jüngere Forschungsbeiträge halten. Zuallererst muss ihr Titel ernst genommen werden: Kimmich untersucht die Neoromantik in der „Literaturgeschichtsschreibung" und zieht nur „[z]u einer gewissen Abrundung des Bildes" ausgewählte Beiträge aus literarischen Zeitschriften herbei.[60] Diese Ausweitung auf den literarischen Diskurs geschieht oberflächlich und deduktiv, sodass Kimmichs Gesamtportrait der Neoromantik mit Blick auf das historische Material korrigiert werden muss. Zum Beispiel sind es nicht die (konservativen) *Preußischen Jahrbücher* im Jahr 1897, die „vorsichtig und tastend an[fangen], das Problem einer wiedererstehenden Romantik zu erörtern",[61] sondern schon vorher bringen innerliterarische Kreise um Hermann Bahr, Leo Berg und Autoren wie Heinrich Mann und Hofmannsthal die neue Romantik ins Gespräch. Eine „wahre Balgerei um Neuromantik" setzt tatsächlich erst kurz nach der Jahrhundertwende ein,[62] doch Kimmich verkennt, dass dieser Popularisierung eine binnenliterarische Diskussion um Maurice Maeterlinck vorausging.[63] Ein Problem

[59] Einen knappen, aber überzeugenden Ansatz zur „Neubewertung der Romantik in der Weimarer Republik", der auch die Eigendynamik einer Neoromantik um 1900 berücksichtigt, liefert Klaus Lichtblau: Transformationen der Moderne. Berlin 2002, S. 9–12.
[60] Kimmich: Neuromantik, S. 3.
[61] Ebd., S. 8.
[62] Ebd., S. 99.
[63] Neben unten, Kap. 2, materialreich aufgearbeitet von Dirk Strohmann: Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891–1914). Bern 2006. Eine dezidiert falsche, aber nachwirkende Aussage findet sich in Kimmichs Diagnose zu den literarischen Zeitschriften *Pan* und *Insel*, in denen vor 1900 die potenziell neoromantischen Autoren angeblich besprochen worden seien, „ohne daß ein einziges Mal von Neuromantik oder ähnlichem die Rede wäre, weder von seiten der Dichter selbst noch von seiten der Kritiker", so Kimmich: Neuromantik, S. 98. Die Nachwirkung lässt sich noch bei Breuer, Wegmann: Neuromantik, S. 16 greifen, laut denen Neuromantik als Begriff eben nicht „von den damals führenden literarischen Zeitschriften" aufgebracht worden sei – was wiederum mit Blick auf unten, Abschn. 2.1.3 nicht zutrifft.

in Kimmichs Historiographie liegt damit in der vorschnellen Deduktion: Ausgehend von der Literaturgeschichtsschreibung überträgt sie ihre Befunde auf den literarischen Diskurs um 1900, den sie damit verzerrt.[64]

Es gibt aber noch weitere Probleme, anhand denen sich Kimmichs Dissertation – trotz ihrer stilistischen Objektivität – als zeitgebunden und auch als zeittypisch für die 1930er Jahre ausweist. Zwar räumt sie ihrer Auffassung von Romantik kein eigenes Kapitel ein und inszeniert auch ihre Bewertungen als objektiv-kritisch, doch innerhalb der einzelnen Analysen tritt ein normatives Anliegen zutage: Autoren wie Hugo von Hofmannsthal, zweifelsohne ihr Lieblingsdichter,[65] haftet das Neuromantik-Label in den 1930er Jahren negativ an, da es ungeliebte Konnotationen wie Passivität, Relativismus und einem überschätzten Individualismus transportiert. „Nachgeben, Müdigkeit – das scheint der Hauptzug unserer Neuromantik zu sein", resümiert Kimmich,[66] und diese Aspekte erkennt sie weder als konstitutiv für Hofmannsthal noch als Wesenszug der historischen Romantik an. „Wie konnte man das starke vitale Moment bei diesem Dichter derart übersehen", führt sie mit Blick auf Hofmannsthal aus,[67] und auch die Romantik charakterisiert sie zu einem großen Teil über vitalistische Normen: „Romantik ist Vitalität, Gesundheit, Kraft – aber auch eine sentimentalische Sehnsucht nach Leben, Lebensdurst."[68] Andere Autoren wie Hofmannsthal, Hesse etc. verkörpern entsprechend, und darin liegt das Anliegen ihrer Arbeit, eine adäquatere Romantik der Gegenwart als die „müde[] Neuromantik" um 1900.[69]

Dabei argumentiert Kimmich auf einem durchaus hohen Reflexionsniveau, indem sie die verschiedenen Argumente wechselseitig gegeneinander abwägt. „Es liegt auch durchaus nicht in unserer Absicht", so Kimmich, „der Wiener Neuromantik eine gewisse Verwandtschaft mit der Romantik um 1800 abzusprechen. Gemeinsam ist beiden vor allem die ausgesprochene Rezeptivität und Sensibilität; die Fähigkeit, mit allen Sinnen zugleich zu begreifen, die Synästhesie; aber

---

[64] Eine Missinterpretation des Materials lässt sich in einem Kommentar gegen die zeitgenössische Expertin Marie Joachimi-Dege greifen: „Jedenfalls täuschte sich Marie Joachimi-Dege gründlich, wenn sie 1909 im Lit. Echo meinte, ‚die Parteiliebe und der Parteihaß für und gegen die Neuromantik' habe sich ‚in der Tagesliteratur ziemlich erschöpft'", Kimmich: Neuromantik, S. 9. Zuzustimmen ist hier der Zeitgenossin Joachimi-Dege, da sich Kimmich auf die Literaturgeschichtsschreibung fokussiert und die „Tagesliteratur" nicht im Blick hat.

[65] Insgesamt zeigt sich eine Rehabilitierung Hofmannsthals im Sinne einer vitalen Romantik (und entgegen der Neoromantik) als vielleicht wichtigstes Anliegen von Kimmichs Arbeit. „Aber es wird doch ganz klar, daß Hofmannsthal auf keinen Fall einseitig als Neuromantiker bezeichnet werden kann", so ebd., S. 109, und ferner: „Hugo von Hofmannsthal ist einseitiger und ungerechter behandelt worden, als man das für möglich halten sollte", ebd., S. 130.

[66] Ebd., S. 106. An anderer Stelle benennt sie beiläufig das „Wesen der Neuromantik – Reflexion, Müdigkeit, statischer Charakter, Resignation, Hysterie usw.", ebd., S. 32.

[67] Ebd., S. 130.

[68] Ebd., S. 123. Für Kimmich entspringt die historische Romantik einer „doppelten Wurzel": aus (religiöser oder auch staatlicher) Gemeinschaft einerseits und der kränklichen Sehnsucht nach Zusammenhalt andererseits, welche die Neuromantik um 1900 überbetonte.

[69] Ebd., S. 106.

auch die Betonung des Unbewußten und Unterbewußten, des Traumhaften, des Symbolischen, und die hohe Würdigung des Künstlers."[70] Doch „in ganz wesentlichen Punkten" unterscheide sich die ‚Neuromantik' von einem transformierten Romantikmodell der (von Kimmich zitierten) Germanistik,[71] die sich nun stärker an der mittleren bzw. Heidelberger Romantik orientiert und hierfür den Begriff der „Hochromantik" prägt.[72] „Die besondere Staatsauffassung der Romantik, die Idee der Gemeinschaft überhaupt" übersehe die Neoromantik laut Kimmich zugunsten eines „übersteigerten Individualismus, den man der Romantik um 1800 so oft zu Unrecht vorgeworfen hat"; Religion und „wirkliche ethische Werte" der Romantik seien auch dem „oberflächlichen Kenner selbstverständlich" und fehlen der unentschlossenen Neoromantik ganz.[73] Positiv fällt ihr in den Literaturgeschichten auch eine „starke Betonung des völkischen Moments als eines der Hauptmerkmale der Romantik auf, was wir für eine durchaus richtige Beurteilung halten".[74] All diese Säulen ihres Romantik-Modells führen schließlich zum Urteil, eine alternative Autorenriege (und eine andere Seite an Hofmannsthal) als romantisch zu klassifizieren, als sie im zeitgenössischen Kanon etabliert sind: „[E]s ist vor allem Eines", konstatiert sie mit Blick auf den heimatverbundenen Charon-Kreis um Otto von der Linde, „das sie von der ‚Neuromantik' jener Wiener scheidet und dafür echter Romantik nähert: das neue Gefühl einer Verbundenheit mit der Welt, der Einkörperung in einen großen Zusammenhang und daraus entspringend ein neues Verantwortungsbewußtsein."[75]

Unter diesem Eindruck muss auch Kimmichs „Stellungnahme" interpretiert werden, die am Ende ihrer Arbeit weit in die Forschungsgeschichte der Neoromantik hineinreicht:

> Wir glauben mit einigem Recht die Bezeichnung Neuromantik als solche ablehnen zu dürfen. Der Ausdruck Romantik ist uns zu wertvoll, als daß wir ihn für die Gesamtheit einer Dichtung angewendet wissen wollten, die nach den verschiedensten Seiten hin mindestens ebenso stark und stärker gebunden ist als an die Romantik selbst.[76]

Kimmichs Arbeit versucht sich – nicht ohne Erfolg – an einer Diskurskorrektur,[77] um die historische Romantik von den negativen Konnotationen der Neoromantik zu befreien. Auch ihre geradezu mathematische These: „Die Verwendung

[70] Ebd., S. 127.
[71] Ebd., S. 129.
[72] In diesem weitreichenden Prozess, den Klausnitzer: Blaue Blume, S. 115–120 nachzeichnet, pointiert er u. a. die impulsgebende Rolle eines Aufsatzes von Walther Linden: Umwertung der deutschen Romantik. In: Zeitschrift für Deutschkunde 47 (1933), S. 65–91.
[73] Beide Zitate bei Kimmich: Neuromantik, S. 129.
[74] Ebd., S. 39 f.
[75] Ebd., S. 134.
[76] Ebd., S. 126.
[77] Kimmichs Dissertation wird von Reinhold Grimm: Zur Vorgeschichte des Begriffs ‚Neuromantik'. In: Paulsen (Hg.): Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur (1969), S. 32–50 bis Breuer, Wegmann: Neuromantik in einschlägigen Texten zitiert.

des Begriffs Neuromantik ist dem Fortschritt der Romantikforschung umgekehrt proportional“,[78] zielt auf eine Reinigung der Romantik von einer dekadenten Passivität: Je weniger man die Romantik (in ihrem ganzheitlichen und ethisch-politischen Anspruch nach Kimmich) verstand, desto reger ordnete auch die Forschung die Literatur der Jahrhundertwende einer ‚Neuromantik‘ zu.

Zwei andere, bislang unbeachtete Aspekte aber lassen sich darüber hinaus aus Kimmichs reflektierter, wenn auch zeitgebundener Arbeit entnehmen: Aus der Literaturgeschichte von Albert Soergel (*Dichtung und Dichter der Zeit*, 1911) übernimmt sie eine Unterscheidung „zwischen ‚neuer Romantik‘ und ‚Neuromantik‘“, wobei die müde ‚Neuromantik‘ den (kritisierten) Status Quo des Begriffsgebrauchs, ‚neue Romantik‘ aber „[e]ine echte neue Romantik“ bezeichnet.[79] Was Kimmich zum normativen Argument erhebt, lässt sich auch wertfrei formulieren: In neoromantischen Texten zeigt sich häufig eine Differenz zwischen „registrierte[r] und postulierte[r] Neuromantik“,[80] also zwischen einem bestehenden Diskurs einerseits und dem Anspruch andererseits, diesen mit einer besser verstandenen Romantik zu korrigieren. Gerade die Gleichzeitigkeit beider Ansätze weist Kimmich anhand mehrerer Literaturgeschichten nach und spiegelt beide Seiten schließlich in ihrer eigenen Arbeit. Als zweiten Aspekt führt Kimmich eine „doppelte Wurzel“ der deutschsprachigen ‚Neuromantik‘ an: Sie gehe gleichermaßen aus der „deutsche[n] Romantik und [der] französische[n] Neuromantik“ hervor.[81] Auch dieser zweigliedrigen Genese des Diskurses ist zuzustimmen, auch wenn es eine ‚französische Neuromantik‘ – wie zu zeigen sein wird – in dieser diskursiven Form nicht gegeben hat.[82] Während für Kimmich die französischen Impulse eine Verfälschung der ursprünglichen Romantik darstellen, lassen sie sich wertneutral auch als charakteristische Merkmale einer Neoromantik um 1900 identifizieren.

Weniger einschlägig und mit ganz anderem Ansatz nähert sich Klaus Hilzheimer in einer zeitgleichen Dissertation dem *Drama der deutschen Neuromantik* (1938). Wo Kimmich die Diskussion um die Neoromantik bis in ihre Gegenwart ausweitet, bleibt sie bei Hilzheimer eng auf den Zeitraum 1896 bis 1910 beschränkt[83] und wird in einer historischen Entwicklungsgeschichte auf Stil und Weltanschauung geprüft. Hilzheimers kaum beachtete Monographie verdient es, neu gelesen zu werden: Nah am Textmaterial und aus analytischer Distanz entwickelt er einen brauchbaren Kriterienkatalog, um das neoromantische Drama

[78] Kimmich: Neuromantik, S. 115.

[79] Ebd., S. 30: „Jung ist sie und kraftvoll, gesund und ursprünglich, von echter Leidenschaft durchdrungen – Alles das im Gegensatz zur müden, kraftlosen, resignierten Neuromantik.“

[80] Ebd., S. 21.

[81] Ebd., S. 108.

[82] Siehe unten, Abschn. 2.1.3.

[83] Hilzheimer: Drama der Neuromantik, S. 20: „Aber man kann sagen, daß in den Jahren 1896 bis 1910 die Neuromantik vorherrschte; mit dem Kriegsausbruch klang sie ab und wurde dann vom Expressionismus abgelöst.“

anhand von Weltanschauung, Kunstverständnis, wesentlichen Motiven, Bühnengestaltung, Handlung und Sprache von anderen Stilen abzuheben. Schon im einführenden Kapitel führt Hilzheimer die historische Genese der Neoromantik mit Materialkenntnis vor: Den Publikumserfolg von Gerhart Hauptmanns *Die versunkene Glocke* (1896) notiert er als Beginn einer ‚neuromantischen' Phase im Drama, als deren Höhepunkt er Hofmannsthals *Bergwerk zu Falun* (1900) und als dessen Ende er den Kriegsausbruch bzw. den beginnenden Expressionismus ansetzt.[84] Hilzheimers Fokus auf „Weltanschauungen" arbeitet auch den „naturwissenschaftlich geschulte[n] Monismus" des ausgehenden 19. Jahrhunderts heraus,[85] der sich vom Naturalismus in eine deterministische Weltanschauung der Neoromantiker überträgt:

> Stand im Naturalismus der Mensch unter einem Schicksal, das von klar erkennbaren äußeren Umständen (soziale Unterschiede, Alkoholismus) bedingt war, so breitet Maeterlinck über das Schicksal einen Schleier und löst die Umwelt auf zum Unendlichen, das hinter allem waltet.[86]

Maeterlinck wird als „Lehrer der Neuromantiker" ausgewiesen,[87] deren typische Autoren am Ende von Hilzheimers Arbeit aufgelistet werden: Der (laut Hilzheimer unterschätzte) Eduard Stucken, Karl Gustav Vollmoeller, Ernst Hardt, in einer bestimmten Phase Gerhart Hauptmann und über allem als Wegbereiter, Prototyp und Überwinder Hugo von Hofmannsthal.

Auch Hilzheimers Monographie fokussiert vor allem auf Hofmannsthal, was in Teilen zu problematischen Zirkelschlüssen führt: In den 1930er Jahren gilt der frühe Hofmannsthal als Hauptvertreter der ‚Neuromantik', sodass Hilzheimer sein Neoromantik-Modell stark aus dessen Dramen und Essays entwickelt. So findet er – kaum überraschend – die ‚neuromantische' Weltanschauung vor allem bei Hofmannsthal. Hilzheimer aber konzeptualisiert Neoromantik ferner als „einheitlichen Stilwillen",[88] der wesensähnliche Dramen auch bei anderen Autoren wie Hauptmann, Hardt und Vollmoeller in einem ähnlichen Zeitraum hervorbringt. Konkret kreist sein Kriterienkatalog zum neoromantischen Stil um folgende Aspekte: anspruchsvolle und detailverliebte (bis nicht realisierbare) Bühnenbilder; grelle Effekte und Prunk; eine lyrische Sprache, die notwendig auch Verse enthält; sehr knappe *oder* sehr breite Exposition; lose Aneinanderreihung heterogener Bühnenszenen; notwendige „Lösung" am Schluss (häufig im Tod); und nicht zuletzt

[84] In der exakten Datierung eines Anfangs- und Endpunktes von Neoromantik schwankt Hilzheimer an diversen Stellen. Im Fazit behauptet er, ebd., S. 187, entgegen bisheriger Periodisierungen: „In der Geschichte des deutschen Dramas kann man die Neuromantik nicht unterschlagen, die zwischen 1895 und 1912 ihre, wenn auch etwas anrüchige Rolle gespielt hat."

[85] Ebd., S. 15. Konkret referiert Hilzheimer hier auf Taine und Darwin; auch das Interesse an Marx ist für ihn Ausdruck eines monistischen Denkens.

[86] Ebd., S. 16.

[87] Ebd., S. 68.

[88] Ebd., S. 174.

ein dramatischer Grundkonflikt zwischen „Wandlung und Beharrung", welcher den Helden in eine tragisch endende Entscheidungsnot befördert.[89]

All diese Stilmittel entspringen laut Hilzheimer einer spezifischen Weltanschauung des neoromantischen Dichtertypus, die sich in drei Schritten umreißen lässt: Erstens drücke sich in neoromantischen Werken ein „Weltgefühl" des „Panta rhei" aus, ein „Weltbild des ewigen Fließens", denn für neoromantische Helden gebe es in einem „dauernden Wandel […] keine Ruhepunkte, überhaupt schließlich nichts Festes".[90] Zweitens fungieren die Figuren als Spielbälle in einer „Welt der Bezüge",[91] in der sie haltlos einem kosmischen Rätsel unterliegen. „[N]ichts vermag in Wahrheit darüber hinwegzutäuschen", so Hilzheimer zur Figurensemantik in diesen Dramen, „daß der Mensch ein schwankendes Blatt im Winde ist".[92] Drittens lauert hinter den fluiden Erscheinungen eine „unreine Mystik", eine Art „schicksalhafte[s] unbestimmte[s] ‚Es'",[93] dem die Helden auf tragische Weise ausgeliefert sind, ohne ‚es' benennen oder fassen zu können. Hilzheimers Ausführungen zum Schicksal führen in den Kern seines ‚Neuromantik'-Konzepts:

> Der schwache, entzweite Neuromantiker [empfindet] vor allem das Walten eines überall gegenwärtigen Schicksals als tragisch [...]: er steht auf schwankendem Boden, in der Welt der Bezüge sieht er gewissermaßen nur Stücke des Gewebes, aber nicht die Enden und Verknotungen. [...] Seine einzige Schuld ist die Verstrickung im Netz des Schicksals.[94]

Hinter der dargestellten Handlung lauert im neoromantischen Drama ein „Schicksalsrauschen", dem der tragische Held nicht entkommen kann.[95] Mit kritischem Blick auf die technischen Fehler moniert Hilzheimer auch einige allzu überraschende, unmotivierte Wendungen, die als Zufälle konstruiert wirken und auf das omnipotente Walten eines schicksalhaften Plans hinter dem Handlungsgeschehen hinweisen.

Zwar stützt sich die Textauswahl seiner Untersuchung stark auf das kulturelle Wissen der späten 1930er Jahre, doch immerhin entsteht bei Hilzheimer ein scharfes Bild der Neoromantik im Drama, das er mit einem offengelegten Romantik-Modell fruchtbar vergleicht.[96] Eine weltanschauliche Übereinstimmung

[89] Diesen Katalog entwickelt Hilzheimer ebd., S. 97–130.
[90] Ebd., S. 25; S. 27; S. 26.
[91] Ebd., S. 27. Den Begriff entnimmt er aus Hofmannsthals Essay *Der Dichter und diese Zeit* (1907), den er als Grundlage seiner Ausführungen zur Neoromantik stark gewichtet.
[92] Ebd., S. 28.
[93] Ebd., S. 30.
[94] Ebd., S. 70.
[95] Ebd., S. 112.
[96] Auch zur historischen Romantik findet sich bei Hilzheimer ein Kapitel: Die „Weltanschauung der alten Romantik" umreißt er als diagnostizierte „Entzweiung" von einer ehemals „lebendige[n] Einheit", sodass die „Sehnsucht nach Vervollkommnung und Einswerdung" in der Romantik zu ihren dominanten Motiven führe; so z. B. zur romantischen Liebe, die „um so größer [wird], je größer die Zerrissenheit ist", ebd., S. 22–25.

zwischen Romantik und ‚Neuromantik' sieht Hilzheimer vor allem in der „Entzweiung" von einer ehemals „lebendige[n] Einheit", zu der schon die Romantiker in einer „Sehnsucht nach Vervollkommnung und Einswerdung" strebten.[97] Der Neoromantiker-Typus aber „verwässert, verflüssigt und verflüchtigt" das romantische Einheitskonzept, das nun einerseits jeden Augenblick und jede Erscheinung durchwebt, andererseits niemals bzw. nur im Tod greifbar wird.[98] Ein Aktionismus der Romantiker, deren „unerreichtes Ziel" eine „Vereinigung von Kunst und Wissenschaft" war, werde ersetzt durch eine Passivität des Neoromantikers, der eine „Flucht in die Schönheit" vor dem überwältigenden Weltgesetz antritt.[99] Auch Hilzheimer zeichnet ein eher negatives Bild der neoromantischen Literatur im Vergleich zur historischen Romantik,[100] nimmt sie aber als einheitlichen und vorherrschenden Stil zur Jahrhundertwende analytisch ernst.

Besonders interessant treten schließlich zwei konkrete Stilunterschiede hervor, die Hilzheimer zwischen Romantik und Neoromantik aufzeigt. Zum einen arbeitet er eine Differenz im Verhältnis zur Fragmentform heraus:

> Es gehört zu den kennzeichnenden äußeren Unterscheidungsmerkmalen der beiden Romantiken, daß es um 1900 fast kein Fragment gibt. Selbst wenn man ein Drama nicht veröffentlicht, läßt man es doch *vollendet* in der Schublade liegen, wie Hofmannsthal mit dem „Bergwerk zu Falun" beweist. […] Die Macht der das Chaos bindenden, selbstschützenden Form ist doch zu groß.[101]

Fragmente fehlen tatsächlich in den Texten um 1900, und auch seine zweite Diagnose benennt einen nachweisbaren Formunterschied im Verhältnis zur Ironie:

> In der [romantischen, R.S.] Ironie erhebt sich der Mensch über die Dinge und Verhältnisse. Sie erfordert einen überlegenen Geist, der sich und die Welt im Abstand betrachten, der auf Grund seiner Meisterschaft das Ernste spielerisch handhaben kann. […] Die geistreichen Romantiker konnten drum ironisch sein […]. Der neuromantische Dichter hingegen schwimmt zu sehr im Gefühlsstrom der Welt, als daß er des Abstandes zu sich fähig wäre.[102]

Überblickt man die Forschungsgeschichte zur Neoromantik, dann erreicht der Unterschied zwischen Romantik und ‚Neuromantik' hier ihre bislang nachvollziehbarste Definition. Problematisch bleibt bei Hilzheimer das subjektiv gewählte Korpus, das sich auf vergleichsweise wenige Dramen stützt; dennoch ist es gerade die offengelegte Modellbildung, die auf wesentliche Formunterschiede (z. B. in Ironie und Fragment) aufmerksam macht. Leider verschwanden Hilzheimers

[97] Ebd., S. 22 f.
[98] Ebd., S. 25.
[99] Ebd., S. 103.
[100] Im Fazit betont er, ebd., S. 187: „Aufs Ganze gesehen ist das neuromantische Drama der missglückte Versuch von Lyrikern, sich des Dramas zu bemächtigen."
[101] Ebd., S. 50. Die hier kursivierte Formulierung findet sich im Original in Sperrschrift.
[102] Ebd., S. 51.

Ergebnisse im Forschungsdiskurs: Unmittelbar nach der Veröffentlichung seiner Dissertation erhielt Hilzheimer in Deutschland ein „Verbot jeglicher Arbeit im kulturellen Sektor“ und wurde aus der NS-Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen.[103] Noch im selben Jahr (1938) emigrierte er in die USA und wurde erst nach dem Krieg und unter geändertem Namen (Claude Hill) Professor in New Brunswick. Seine Arbeit zur Neoromantik blieb wenig rezipiert[104] und verdient es, anstelle von Kimmichs Dissertation als früher, wichtiger Beitrag zum Forschungsdiskurs wahrgenommen zu werden.

Ideologiekritik an einer vitalophilen ‚Neuromantik‘ (1945–1990)
Weniger inhaltliche Impulse können die Arbeiten aus einer dritten Phase der Forschungsgeschichte liefern, die sich als *Ideologiekritik an der ‚Neuromantik‘* von der Nachkriegszeit bis in die 1990er Jahre zusammenfassen lässt. Plastisch lässt sich in dieser Phase beobachten, wie das Modell einer Neoromantik um 1900, der bis dahin konstitutiv der Vorwurf von Passivität anhaftete, zugunsten einer vitalistischen Auffassung überschrieben wird. Heimat- und Wanderromane wie *Zwölf aus der Steiermark* (1908) von Rudolf Hans Bartsch, *Ingeborg* (1906) von Bernhard Kellermann und vor allem Hermann Hesses Romane zählen nun zu einer transformierten ‚Neuromantik‘, zu der Hofmannsthals Frühwerk, Vollmoeller oder Leopold von Andrian nicht mehr gehören.[105] Erst in der Nachkriegszeit etabliert sich schrittweise das Modell einer Neoromantik der Jugendbewegung, die jetzt von den 1900ern bis in die 1920er Jahre datiert wird. Erklärbar ist dieses Phänomen durch die Aneignung und Verwandlung des Romantik-Modells im Nationalsozialismus: Da Romantik im kulturellen Wissen der Nachkriegszeit in eine gewisse Allianz bzw. folgerichtige Entwicklungsgeschichte zur NS-Ideologie rückt, wird auch die ‚Neuromantik‘ (kurioserweise ganz im Sinne Kimmichs) postwendend mit Heimatkult und völkischer Jugendbewegung identifiziert. Gemeinsam ist beiden Phasen die Verdammung von Neoromantik zugunsten eines wiederum neuen, diesmal „progressive[n]“ Romantikbildes, das schon früh mit Fokus auf die Frühromantik rehabilitiert wird.[106]

---

[103] Vgl. Ralph J. Ley: Hill, Claude (bis Jan. 1945 Klaus Hilzheimer). In: Christoph König (Hg.): Internationales Germanistenlexikon 1800–1950, Bd. 1. Berlin, New York 2003. S. 750–751. Ob das Urteil der Nationalsozialisten mit dem Romantik- oder Neuromantik-Bild seiner Arbeit zu tun hatte, ließ sich in diesem Rahmen nicht feststellen.

[104] Ebd. In einer Rezension von Lienhard Bergel: Das Drama der deutschen Neuromantik [Rez.]. In: The German Quarterly 13 (1940), H. 3, S. 164 betont Bergel zwar die adäquate Durchdringung des Phänomens, beruft sich aber auf die aktuelle Forschung, laut der Hofmannsthal „nur mit Einschränkungen“ zur Neoromantik zu rechnen sei.

[105] Siehe exemplarisch die Auflistung neoromantischer Werke bei Hermand: Seelenvagabund, S. 98.

[106] Ludwig Marcuse: Reaktionäre und progressive Romantik. In: Monatshefte 44 (1952), 4/5, S. 195–201. Einschlägig unternimmt die Aufwertung der Frühromantik, mit dezidierter Kritik an der Neoromantik, Karl Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt a. M. 1989, S. 276: „Die Neuromantik hat […] keine ‚modernen‘ Interessen verfolgt, sondern, auf romantische Motive zurückgreifend, gerade Aktualität und deren Diagnose ausgeblendet.“

Der Übergang zu einem heimatverbundenen Neoromantik-Modell geschieht nach 1945 keineswegs plötzlich, sondern lässt sich als ein schrittweises Verschwinden bzw. Umdefinieren mit einem Wendepunkt in den späten 1960er Jahren beschreiben. Vor allem in Literaturgeschichten der 1950er Jahre findet sich der etablierte Begriff ‚Neuromantik' noch eingeschrieben: „Die sogenannte Neuromantik ist nur dem Scheine nach eine Renaissance der alten Romantik, deren Universalismus ihr allerdings fehlt",[107] heißt es in *Wege und Wandlungen moderner Dichtung* (1957) des vielgelesenen Literarhistorikers Adalbert Schmidt, womit einerseits das vergangene Narrativ der NS-Zeit nachwirkt, andererseits aber schon die Relativierung des Begriffs durchscheint („sogenannte", „dem Scheine nach").[108] Vor allem Literaturgeschichten, die nah am historischen Material arbeiten, halten in dieser Periode noch lange am ungeliebten Terminus fest: „‚Neu-Romantik' ist eine etablierte Wortbildung und bezeichnet die Hauptströmung der Epoche", konstatieren Erich Ruprecht und Dieter Bänsch im Kommentar zur Forschungsanthologie *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende* (1970) am Beispiel von Samuel Lublinski.[109] Zwar ist Helmut Motekats späterem Beitrag nicht zuzustimmen, demzufolge „Neuromantik […] von 1945 bis 1980 für deutsche und nichtdeutsche Germanisten kein Thema" war,[110] in der frühen Nachkriegszeit aber wird sie in Einzelanalysen insgesamt seltener thematisiert.

Einschlägig prägen in diesem Vakuum die Aufsätze von Theodore Ziolkowski, Reinhold Grimm und Jost Hermand den weiteren Verlauf der Neoromantik-Forschungen. In einem sichtbaren Sammelband über *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur* (1969) nehmen sie sich dem Thema einer neuen Romantik an, um den Neuromantik-Begriff als „Oxymoron" bereits in den *Methodologischen Überlegungen* zu verwerfen:

> Wenn man schließlich unsere Differenzierung akzeptiert, dann stellt sich der Begriff ‚Neuromantik' als irreführend heraus. [...] Insofern die historische Romantik eine zeitlich

---

[107] Adalbert Schmidt: Wege und Wandlungen moderner Dichtung. Salzburg, Stuttgart 1957. S. 61. Autoren wie Hofmannsthal, Huch und Maeterlinck, aber auch Rimbaud und Verhaeren behandelt Schmidt unter der Überschrift „Romantik der Nerven und Geheimnis der Wirklichkeit"; „doch ist es keine Neugeburt romantischen Lebensgefühls", summiert er, „sondern ein Irrationalismus der Nerven, ein Reich der Reize und der psychoanalytischen Dunkelheiten", ebd.

[108] Als weiteres Beispiel führt auch Wolfdietrich Rasch: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967, S. 3 die „sogenannte Neuromantik" an, um auf eine bis dato etablierte Tradition der Literaturgeschichtsschreibung hinzuweisen.

[109] Erich Ruprecht, Dieter Bänsch: Neue Romantik / ‚Fin de Siècle' und ‚Décadence'. In: Dies. (Hg.): Literarische Manifeste der Jahrhundertwende, 1890–1910. Stuttgart 1970, S. 270–297, S. 279. Ausgehend von Lublinski wird hier notiert: „Lublinskis ‚Bilanz der Moderne' […] hält den reichsdeutschen Begriffsgebrauch kurz nach 1900 fest. ‚Neu-Romantik' ist eine etablierte Wortbildung und bezeichnet die Hauptströmung der Epoche".

[110] Helmut Motekat: Die deutsche Neuromantik. In: Jurij Bojko-Blochyn (Hg.): Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur. Heidelberg 1985, S. 111–121, S. 111.

> begrenzte Bewegung ist, kann es keine neue Romantik geben. Und insofern die typologische Romantik zeitlos ist, kann es keine *neue* Romantik geben. Vom Standpunkt der heutigen Kritik ist der Begriff ‚Neuromantik' also ein Oxymoron, das lieber zu vermeiden wäre.[111]

Theodore Ziolkowski unternimmt in seinem – ansonsten nüchternen – Beitrag die Unterscheidung zwischen einem „Nachwirken der historischen Romantik" (durch Zitate, Parodie, Motive etc.) und einem „Nachleben der typologischen Romantik" (durch eine ähnliche „Geisteshaltung").[112] In seiner Ablehnung des Neuromantik-Begriffs aber zeigt sich eine zeittypische Negativwertung, denn gerade eine Neoromantik zur Jahrhundertwende ließe sich naheliegend auf „Nachwirken ohne Nachleben, Nachleben ohne Nachwirken oder Synthese von Nachwirken und Nachleben" untersuchen, also auf jene Differenzierungen, die Ziolkowski vorschlägt.[113] Auf seinen methodologischen Überlegungen aufbauend, könnte es sehr wohl einen historischen Zeitraum geben, der sich selbst als neue Romantik tituliert, anschließend aber auf Nachwirken oder Nachleben geprüft werden muss. Da Ziolkowski aber annimmt, dass Neuromantik „eher zur negativen Abgrenzung als zur positiven Bestimmung" diente,[114] bereitet sein Urteil ein Redeverbot über den Begriff vor, das bis in die Gegenwart nachhallt.

Über Neoromantik kann in der Nachkriegszeit nicht wertfrei gesprochen werden; stattdessen müssen Autoren wie Hermann Hesse oder Hofmannsthal, falls die Forschung sie jeweils positiv bewertet, vom Neuromantik-Begriff befreit werden. Wo Ziolkowski gerade bei Hesse eine „Synthese von Nachwirken und Nachleben" der Romantik erkennt, was er – als einschlägiger Hesse-Forscher – positiv anführt,[115] unternimmt Jost Hermand in selbigem Band eine harsche Schelte des „neuromantische[n] Seelenvagabund[en]", den er u. a. an den frühen Hesse-Figuren anprangert.[116] Polemisch kartographiert Hermand eine eigenwillige Neoromantik als „schwelgerisch pornographische[] Literatur", indem er populäre Heimatromane der 1900er und 1910er Jahre anhand ihrer Wanderfiguren aneinanderreiht.[117] „Wo bei anderen die Moral sitzt, herrscht bei diesen Seelenstrolchen ein totales Vakuum", so Hermand,[118] und seine Schelte des neuromantischen Wanderers mündet in einen gegenwartspolitischen Kommentar:

[111] Theodore Ziolkowski: Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Methodologische Überlegungen. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Heidelberg 1969, S. 15–32, S. 30.
[112] Ebd., S. 29; S. 23.
[113] Ebd., S. 29.
[114] Ebd., S. 30.
[115] Ebd., S. 29. Der Beziehung zwischen Hesse und der Romantik ist Ziolkowski erstmals und wirkmächtig in ders: Hermann Hesse and Novalis. Yale 1957 nachgegangen, vgl. auch unten, Abschn. 3.3.
[116] Hermand: Seelenvagabund, S. 98.
[117] Ebd., S. 110.
[118] Ebd., S. 107.

> Niemand wird den romantischen Taugenichtsen und den heutigen Flower people verübeln, daß die [sic] den verheerenden Folgen der modernen Wirtschaftswelt immer wieder die Sehnsucht nach einem ‚echteren Menschentum' entgegensetzen [...]. Wenn man nur endlich erkennen würde, wie antiquiert diese Proteste sind, mit denen soviel echter Idealismus vergeudet wird. Denn die Lösung der technisch-sozialen Frage, die uns allen aufgegeben ist, läßt sich nicht durch eine Sympathie mit dem Asozialen erzwingen.[119]

Auch die typologische Romantik, wie sie Ziolkowski beschreibt, wird hier negativ besetzt und als unzeitgemäße Haltung einigen „Flower People" vorgeworfen. Eine zurechtgestutzte ‚Neuromantik' fungiert laut Hermand damit als Destillation aller epigonalen Momente von Romantik mit einem Fluchtpunkt in den Jugendbewegungen nach 1900, sodass die vitalophilen Jünglingsbilder von Fidus nun als Prototypen neuromantischer Kunst angeführt werden. „Einmal ganz grob gesprochen", so summiert Hermand seine Polemik gegen die – angeblich – verwöhnten und faulen Neuromantiker aus reichem Elternhaus, „verbergen sich in ihnen die raffiniertesten Schmarotzer der heutigen Industriegesellschaft."[120]

Eine starke Rezeption erfuhr darüber hinaus auch Reinhold Grimms nicht minder pejorativer Beitrag *Zur Vorgeschichte des Begriffs ‚Neuromantik'*, der ebenfalls in dem *Nachleben*-Band erschien.[121] Anhand einiger Fundstellen argumentiert er darin, dass der Terminus ‚Neuromantik' schon vor den 1890er Jahren verwendet wurde und somit an Schärfe für die Literatur der Jahrhundertwende verliert. Grob unterscheidet Grimm die Vorgeschichte in drei Phasen: Erstens wurde ‚Neuromantik' schon innerhalb der historischen Romantik für einen „neuen Styl der romantischen Kunst" gebraucht;[122] zweitens nutze ihn Heine für die neueste französische Romantik in Abgrenzung zu der deutschen;[123] und drittens finden sich ab den 1850er Jahren Abwertungen eines „neuromantische[n] Märchenquark[s]", um eine „sentimentale Kostüm- und Butzenscheibenromantik" als Trivialliteratur zu diffamieren.[124] Ohne den zeittypischen Negativkonsens laufen Grimms Argumente allerdings ins Leere: Dass u. a. schon in der historischen Romantik von einer „neuen, sogenannten romantischen Poesie" gesprochen wurde,[125] widerlegt keineswegs, dass der Terminus ‚Neuromantik' ab den 1890er Jahren remodelliert

[119] Ebd., S. 114.
[120] Ebd.
[121] Grimm: Vorgeschichte.
[122] Ebd., S. 38. Hier zitiert Grimm aus August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über schöne Literatur*, um zu argumentieren, dass ‚Neuromantik' bei Schlegel „nicht dem Begriff, wohl aber der Sache nach" erfunden wurde. Zit. nach ebd.
[123] Vgl. ebd., S. 40–42.
[124] Ebd., S. 48. Die Formulierung des „neuromantische[n] Märchenquark[s]" findet Grimm in einem Vorwort zu Karl Gutzkows *Wally, die Zweiflerin* (1835).
[125] Ebd., S. 39. In diesem Fall zitiert Grimm aus Friedrich Bouterweks *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit am Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Bd. 7 (1809), zit. nach ebd.

und als kurzweiliger Modebegriff neu besetzt wurde.[126] Grimm erzählt entsprechend nur die *Vorgeschichte des Begriffs*, der in den zwei Jahrzehnten um die Jahrhundertwende herum eine neue, hier ausgeklammerte Kontur und Konjunktur erfährt.

Insgesamt führen die Forschungen dieses Zeitraums wenig plausible Argumente für ihre teils polemische Verdammung der Neoromantik ins Feld. Dennoch lässt sich eine intellektuelle Abneigung gegen den Neuromantik-Begriff als Folge der nationalsozialistischen Kunstpolitik erklären und nachvollziehen. Durch ihre Instrumentalisierung in der NS-Diktatur ist die Romantik in diesen Jahren ideologisch verdächtig geworden, sodass die Neoromantik um 1900 als prä-katastrophale, teils auch die Romantik entlastete Rezeptionsepisode aufgestellt wird. Dass sich sowohl die engagierte Nachkriegsforschung als auch die nationalsozialistische Germanistik in ihrer Abwertung von Neoromantik um 1900 kurioserweise einig sind, wurde von den Akteuren selbst nicht notiert. Die modellbildenden Autoren und Texte, die eine ‚Neuromantik' jeweils ausmachen sollten, wurden unterschwellig und in jeweils abwertender Funktion komplett neu besetzt.[127] In seinem einschlägigen *Sachwörterbuch der Literatur* (1979) zieht Gero von Wilpert die entsprechend logische Konsequenz: Neuromantik erklärt er hierin zu einer „umstrittene[n] Sammelb[ezeichnung] für die lit[erarischen] Gegenströmungen zum materialistischen Nihilismus […] 1890–1920" und argumentiert, dass die Zuordnung heterogener Autoren zu dieser „Strömung" zu einer „Verunklarung des Begriffs geführt hat, die seine Vermeidung wünschenswert macht."[128]

Am Endpunkt dieser Ideologiekritik stehen zwei Publikationen der späten 1980er Jahre, welche die Abwertung des Begriffs noch einmal radikalisieren. Einerseits platziert Walter Müller-Seidel einen einschlägigen Beitrag zur *Epochenverwandtschaft* (1988) zwischen Moderne und Romantik, in dem er das inzwischen eingeübte Urteil wiederholt:

> Daher sollte man endlich übereinkommen, den Begriff „Neuromantik" aus Literaturgeschichten zu entfernen, ihn am besten ganz aus dem Verkehr zu ziehen, weil er nichts bewirkt als Vernebelung und Geschichtsklitterei. Es ist ein gänzlich irreführender Begriff, ein Begriffsgespenst und nichts anderes![129]

[126] So auch Müller-Seidel: Epochenverwandtschaft, S. 389: „Zu erfahren, daß es diese Vokabel hier und da auch schon im neunzehnten Jahrhundert gibt, besagt wenig gegenüber dem, was damit um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert bezeichnet werden soll."

[127] Ein gutes Beispiel liefert die Rezeption Hermann Hesses: Um 1900 durchaus als ‚Neuromantiker' rezipiert, führt ihn Kimmich: Neuromantik, S. 135 als einen derjenigen Autoren an, bei denen mehr „neue Romantik" zu finden sei als bei der (um 1930 etablierten) Riege der Neuromantiker. Hermand: Seelenvagabund wiederum deutet seine Romane als Figurationen neoromantischer Schlendriane.

[128] Gero von Wilpert: Neuromantik. In: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart [6]1979, S. 550–551. In identischer Formulierung bereits in der ersten Auflage, vgl. Gero von Wilpert: Neuromantik. In: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1955, S. 382–383.

[129] Müller-Seidel: Epochenverwandtschaft, S. 390.

Bei Müller-Seidel werden auch die Gründe für eine normative Verdrängung des Terminus reflektiert: „[S]o gänzlich wertneutral wird dieses Wort zumeist nicht gebraucht", belegt er mit Blick auf die älteren und teils neueren Literaturgeschichten, denn: „Etwas Pejoratives mischt sich ein, Flucht in die Vergangenheit, konservative Denkweise oder Verwandtes."[130] Für die späten 1980er Jahre verstelle der Neuromantik-Begriff den Blick auf die genuine Modernität der Jahrhundertwende, die gerade in diesen Jahren an Einzelautoren wieder aufgewertet wird. Als Paradebeispiel zieht er Ricarda Huch heran, die es Müller-Seidel zufolge „am schwersten hat, das Etikett ‚Neuromantik' wieder los zu werden": Ihr Gesamtwerk, so auch die vielgelesenen *Romantik*-Monographien, sei Teil der „ästhetische[n] Moderne" und habe „mit Romantik in dem Maße zu tun, als diese das Moderne an der Romantik wahrnimmt und zu schätzen weiß. Aber nicht diese Seite sieht man, wenn man ihr Neuromantik unterstellt, sondern Regression, Flucht und Konservatismus, womit gerade jene ‚andere' Romantik denunziert wird."[131] ‚Neuromantik', so lässt sich schlussfolgern, deckt in diesem kulturgeschichtlichen Kontext eine rückwärtsgewandte und eskapistische Seite auf, was laut Walter Müller-Seidel das historische Verständnis dieser Literatur verfälscht. Ein solches Narrativ stützt auch der Band *Echoes und Influences of German Romanticism* (1987), der mithilfe der Frühromantik Autoren wie Nietzsche, Musil und Hesse als genuin ‚modern' aufwertet, mit Blick auf das frühe 20. Jahrhundert aber die „Deutschromantik" der Wandervogel-Bewegungen als eine antimoderne „Politisierung" von Romantik kritisch behandelt.[132]

Dieselbe wissensgeschichtliche Basis, aber eine ganz andere Ausformung erhält die Ideologiekritik in einer Monographie zur *Wilhelminischen Neuromantik* (1987) von Reinhild Schwede.[133] An den Brüdern Mann, Hesse und Hauptmann moniert Schwedes Dissertation variantenreich, dass sowohl die Forschung als auch der

[130] Ebd., S. 389 f.
[131] Allesamt ebd., S. 390.
[132] Michael S. Batts, Anthony W. Riley, Heinz Wetzel: Echoes and Influences of German Romanticism. Essays in Honour of Hans Eichner. New York 1987. Weniger ergiebig als ihr Titel verspricht, umreißt darin Hildegard Nabbe: Von romantischer Kunstandacht zur nationalen Kunsterziehung. Die Politisierung eines ästhetischen Begriffs um die Jahrhundertwende, S. 225–241 die „Politisierung eines ästhetischen Begriffs [Romantik, R.S.] um die Jahrhundertwende" am Beispiel der „sogenannten konservativen Kunstbewegung" (S. 226), womit sie die kulturnationalistischen Bemühungen im Anschluss an Julius Langbehn und Adolf Bartels meint. Ihr plausibles Argument, dass „die frühromantische Kunstästhetik […] eine ideologische Unterwanderung" in diesem Umkreis erfährt, wird als naheliegende Diagnose vom Einzelfall zu schnell auf die gesamte „Zeit" der Jahrhundertwende übertragen. Differenzierter argumentiert Hans Schulte über die „Deutschromantik der Jugendbewegung" (S. 243–270), die er plausibel von einer Gruppe von „Neuromantikern" abgrenzt, deren „Eigen-Sinn […], Innerlichkeit und Individuation" sich von der „Bündigung als Mittel und Ziel der Welterlösung" der Jugendbewegung klar unterscheidet. (S. 255) Insgesamt lassen sich wenige Bezugnahmen auf den amerikanischen Sammelband nachweisen.
[133] Reinhild Schwede: Wilhelminische Neuromantik – Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900. Frankfurt a. M. 1987.

öffentliche Diskurs eine neoromantische Strömung ausblende und dass deshalb ein falsches Bild dieser (nur vermeintlich gesellschaftskritischen) Autoren vorherrsche. Über den erhofften Eklat, die vier renommierten Autoren auch als „realitätsscheue Romantiker" auszuweisen, kommt Schwedes Pamphlet allerdings nicht hinaus.[134] Schon der Untertitel – „Flucht oder Zuflucht?" – konstruiert keinen ergebnisoffenen Widerspruch, sodass der Text seine Scheinfrage schon auf den ersten Seiten beantwortet.[135] „*Flucht* in die Kunst" und „*Zuflucht* vor der Realität" kennzeichnen eine wilhelminische Neuromantik demnach gleichwertig und ohne typologischen Unterschied,[136] sodass die Funktion dieser Arbeit vorrangig in einer Um- und Abwertung etablierter Autoren mithilfe des (ausnehmend pejorativen) Neuromantik-Begriffs besteht. Neoromantik sei demnach Eskapismus in verschiedenen Spielarten,[137] doch aus welchen kulturgeschichtlichen Gründen eskapistische Bewegungen in den Texten vollzogen werden, dieser Ansatz wird als Chance der als „soziologisch" angekündigten Studie verpasst.[138] Wo Müller-Seidel Ende der 1980er Jahre also prominent und unter Angabe von plausiblen Gründe den Neuromantik-Terminus ablehnt, nutzt ihn Schwede in einem weniger beachteten Kraftakt umgekehrt zur Diffamierung von Autoren, die sich in ihrer Frühphase einer gesellschaftspolitischen Verantwortung entzogen.

Geschichtsloser Begriff und Wiederentdeckung in Einzelforschung (ab 1990)
Gegen Anfang der 1990er Jahre weicht diese streckenweise polemische Kritik an der ‚Neuromantik' einer letzten Phase der nüchternen Übernahme des erarbeiteten Status Quo einerseits, der fragenden Wiederentdeckung in Einzelforschungen andererseits. Wie stark sich die Ideologiekritik der Nachkriegsjahrzehnte in das wissenschaftliche Bild einer Neoromantik eingeschrieben hat, lässt sich an den einschlägigen Lemmata zum Begriff in den Fachlexika ablesen. Wo Helmut Prang in der zweiten Auflage des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* (1959) Neuromantik noch als eine „oberflächliche und behelfsmäßige, daher auch sehr umstrittene Bezeichnung für eine durchaus ernstzunehmende Erscheinung" bezeichnet,[139] verhängt Jürgen Viering in der dritten Auflage sein Redeverbot:

> Die Verwendung des Ausdrucks *Neuromantik* als eines übergreifenden Sammelbegriffs […] sollte vermieden werden. Denn durch solche Dominantsetzung von Teilaspekten wird eine

[134] Ebd., S. 193.
[135] Zum Beispiel ebd., S. 22: „Hier sei allgemein festgestellt, daß Kunst in der nachnaturalistischen Phase oft als Medium verstanden wurde, der komplex-komplizierten Welt zu entfliehen, bzw, daß Kunst als traditionsreicher Hort der Zuflucht geschätzt wurde."
[136] Ebd., S. 193. Hervorhebungen von R.S.
[137] Die Formen des Eskapismus, die sie in den Texten analysiert, beziehen sich auf verschiedene, nur schwer vergleichbare Ebenen, betitelt als: „[ä]sthetischer", „[e]xotischer" und „[p]rovinzialistischer Eskapismus", vgl. ebd., S. 8.
[138] Ebd., S. 19 sowie S. 37.
[139] Helmut Prang: Neuromantik. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2. Hg. v. Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr. Berlin ^{2}1959, S. 678–680, S. 678.

> genauer differenzierte Bestimmung unterschiedlicher Möglichkeiten der gegennaturalistischen Moderne eher verhindert; deren innovative Kraft und Zukunftsbedeutung werden mit der – schon im Begriffsnamen ausgedrückten – Rückbindung an die Vergangenheit negiert.[140]

Viering schließt in seiner Begriffs- und Sachgeschichte an die Forschungen Jost Hermands und den Band über das *Nachleben der Romantik* an, wie auch die Auswahl seiner Autoren belegt (z. B. Börries von Münchhausen, Lulu von Strauß und Torney, Agnes Miegel, auch: Hesse). Neuromantik rutscht bei ihm einerseits in die Nähe zur „Heimatkunst-Bewegung",[141] während andererseits Hofmannsthals *Bergwerk zu Falun* wie auch Hauptmanns Märchendramen als exemplarische Werke notiert werden. Vierings abschließende Bemerkung, dass der „Begriff Neuromantik" um die Jahrtausendwende wider besseres Wissen immer noch nicht „gänzlich obsolet geworden" sei,[142] fungiert hier als kritischer Forschungskommentar, der an derart einschlägiger Stelle weiterführende Untersuchungen unterbindet. Auch die Neuauflagen von Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* wiederholen über den Begriff bis heute nach oben angeführtem Muster, dass „seine Vermeidung wünschenswert" sei.[143]

Differenzierter und mit neuen Impulsen umreißt dagegen Peter Sprengel die „Neuromantik" in seinem verbreiteten Nachschlagewerk *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (1994).[144] Mit Blick auf Reinhild Schwede konstatiert er „neuerdings" wieder eine „stärkere Beachtung" des Phänomens, und zwar vor allem „unter literatursoziologischen und ideologiekritischen Gesichtspunkten".[145] Eskapismus und Antirationalismus stellen auch für Sprengel zentrale Charakteristika einer Neuromantik dar, die er klar auf den Zeitraum der Jahrhundertwende eingrenzt und als literaturkritischen und -historiographischen Begriff bis in die 1930er Jahre nachwirken lässt. In seiner breiten Auswahl der Autoren überlagern sich die heterogenen Neuromantik-Modelle bisheriger Forschungen, was Sprengel in eine Geschichte flächendeckender „Aktualisierung und Popularisierung romantischen Ideenguts" zur deutschsprachigen Jahrhundertwende überführt.[146] Erstmals erhält die Neuromantik hier auch den Anstrich einer modischen Tendenz: „Unübersehbar war der Bewegungs-, ja Mode-Charakter der N[euromantik]", so Sprengel, die auch „ökonomische[n] Motive[n]" unterworfen war.[147] Indem er u. a. Eugen

---

[140] Jürgen Viering: Neuromantik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Hg. v. Harald Fricke. Berlin, New York ^{3}2007 [2000], S. 707–709, S. 707.
[141] Ebd., S. 709.
[142] Ebd.
[143] Gero von Wilpert: Neuromantik. In: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart ^{8}2013. S. 559–560, S. 559.
[144] Peter Sprengel: Neuromantik. In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegac (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen 1994, S. 335–339.
[145] Ebd., S. 335.
[146] Ebd.
[147] Ebd., S. 337.

Diederichs als „Trendsetter" beschreibt,[148] greift Sprengel über die bisherigen Forschungen hinaus und stößt auf innovative Funde wie eine „Neigung zu einem historischen Eklektizismus", die er zurecht bei Vollmoeller und Stucken, aber auch intermedial bei Franz von Stuck und Böcklin erkennt.[149] Neuromantik ist damit für Sprengel ein transmediales, soziologisch interessantes Kulturphänomen eines bestimmten Zeitraums, woran bislang – wohl aufgrund der Vielzahl negativer Polemiken im Forschungsarchiv – nicht im breiteren Sinne angeknüpft wurde.

Stattdessen verliert sich in diesen Jahren ein kulturelles Wissen über die Neuromantik der Jahrhundertwende mehr und mehr. In den Forschungen Ralf Klausnitzers zeigt sich exemplarisch, dass ein Experte für die Romantik-Rezeption im Nationalsozialismus nicht auf gesichertes Forschungswissen über die Neuromantik um 1900 zurückgreifen kann.[150] Auch in den Rezeptionsstudien von Karl Robert Mandelkow bleibt Neuromantik eine kurze, mit anderen Aktualisierungsversuchen tendenziell gleichwertige Station ohne klare Umrisse – so wird vor allem Stefan George dort als Wiederaufnahme von Romantik beschrieben, der sowohl historisch als auch forschungsgeschichtlich gerade als ein Gegenpol zur neoromantischen Bewegung nach Maeterlinck herangezogen wurde.[151] Auch Sammelbände wie *Romantik und Ästhetizismus* (1999) umgehen programmatisch die ‚Neuromantik' als historischen Diskurs, um innerhalb der Beiträge spätere Randautoren wie Ludwig Klages mit dem Begriff zu verbinden.[152] In jüngsten

[148] Ebd., S. 335.

[149] Ebd., S. 337.

[150] „[I]hren Namen" verdanke die ‚Neuromantik' z. B. laut Klausnitzer: Zentrum oder Peripherie, S. 552, „einer Aufsatzsammlung von Ludwig Coellen", sodass neben seinen ergiebigen Analysen germanistischer Romantik-Forschungen gerade der innerliterarische Diskurs zur Jahrhundertwende notwendig blass bleibt.

[151] Vgl. Mandelkow: Kaiserreich. Nicht nur Kimmich: Neuromantik und Hilzheimer: Drama der Neuromantik platzieren George außerhalb der neoromantischen Literaturströmung; auch Hofmannsthal wendet sich exemplarisch nach dem Streit mit George verstärkt Maeterlinck und neoromantischen Stoffen zu, so vor allem dem *Bergwerk zu Falun* (1900). Ferner hierzu siehe unten, Abschn. 2.2.2.

[152] Vgl. Bettina Gruber (Hg.): Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann. Würzburg 1999. Vor allem der Beitrag von Heinz-Peter Preusser: Ein Neuromantiker als Ästhetizist. Über den Dichter Ludwig Klages, ebd., S. 125–164 illustriert die pejorative Frontstellung, mit der (moderner) Ästhetizismus und (antimoderne) Neuromantik gegeneinander ausgespielt werden: „Nein: Ludwig Klages war kein Moderner; er ist nicht einmal ein bedeutender Epigone der Romantik. Aber durch die Begegnung mit George […] wird der junge Mann, für wenige Jahre nur, zu einem Dichter der Jahrhundertwende", ebd., S. 126. Ergiebiger ist der Beitrag von Bettina Gruber: „Nichts weiter als ein Spiel der Farben." Zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus, ebd., S. 7–28, auch wenn sie die Neoromantik explizit ausklammert. Gruber unternimmt den typologischen „Versuch, ein […] gemeinsames Grundproblem freizulegen" (S. 8), das Romantik und Ästhetizismus verbinde, und gelangt auf „die Beliebigkeit künsterischer Existenz", die bei beiden Strömungen produktiv reflektiert werde (S. 25). Romantik und Ästhetizismus verbinden demnach das Bewusstsein einer „Kontingenz von Kunst" (S. 27).

Studien wird entsprechend ein blinder Fleck moniert, der rund um den historisch verankerten Begriff der Neuromantik entstanden ist.[153]

Gegenläufig zum Verschwinden des Neuromantik-Begriffs aus dem literaturwissenschaftlichen Konsens lässt sich dabei eine Wiederentdeckung in jenen Einzelforschungen feststellen, die den Terminus aufgrund ihres Gegenstandes nicht ignorieren können. Ein Beispiel hierfür liefern Beiträge zu Ricarda Huch, die weiterhin implizit darum bemüht sind, die Autorin nicht zu stark an eine pejorative ‚Neuromantik' zu binden.[154] Auch Forschungen über *Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891–1914)*, so der Titel einer umfangreichen Monographie von Dirk Strohmann, probieren sich aufgrund historischer Nachweise in einer groben, leider in diesem Aspekt unzureichenden Definition.[155] Die stärkste Erforschung erfährt Neoromantik seit den 1990er Jahren aber im Fachbereich der Kulturanthropologie und am Gegenstand des Verlegers Eugen Diederichs. Anhand seines Verlagsprogramms zeichnet Irmgard Heidler in ihrer materialreichen Monographie über *Den Verleger Eugen Diederichs und seine Welt* (1998) erste Ansätze eines Neuromantik-Diskurses um 1900 nach, womit sie Pionierarbeit leistet. „Der Begriff ‚Neuromantik' ist in seiner eigentlichen Bedeutung […] nicht detailliert erforscht", stellt sie unter Zugabe von bislang unentdecktem Material fest, und dieser lose Faden wurde anschließend von Diederichs-Forschern wie Justus H. Ulbricht und Meike G. Werner weitergeführt.[156] Da diese Forschungsrichtung ihr Neuromantik-Modell eng an den Diederichs-Verlag und seine (nur kurze) ‚neuromantische' Phase von ca. 1898 bis 1906

[153] Siehe oben, Anm. 18–20.

[154] Beispielsweise argumentiert Dorit Krusche: Die Romantik und die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts. In: Gesa Dane, Barbara Hahn (Hg.): Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch. Göttingen 2012, S. 20–36 in ihrer literarhistorischen Rekonstruktion, dass Ricarda Huch weniger der Neoromantik denn dem Poetischen Realismus zuzuordnen wäre. Dass Huch es weiterhin „am schwersten hat, das Etikett ‚Neuromantik' wieder los zu werden", so Müller-Seidel: Epochenverwandtschaft, S. 390, zieht nach wie vor korrigierende Bemühungen nach sich, vgl. auch unten, Abschn. 2.2.4.

[155] Zwar stellt Strohmann: Rezeption Maeterlincks in seinem Kapitel über „[d]ie neuromantische Bewegung", S. 54–62 interessanterweise heraus, dass Maeterlinck an Novalis die „Intellektualität" schätzte (S. 57) und ihn als „un mystique scientifique" beschrieb (S. 59). Mit Blick auf die ‚neuromantische Bewegung' aber bleibt Strohmann unbestimmt: „Es gibt bis jetzt keine Anzeichen dafür, dass etwa die Romantikstudien Ricarda Huchs oder die erste kritische Ausgabe der Werke des Novalis durch Ernst Heilborn im Jahre 1901 in einem Zusammenhang mit Maeterlincks entsprechenden Arbeiten ständen. Freilich existieren über die Beziehungen beider Autoren zu Maeterlinck bislang auch noch keinerlei Untersuchungen", ebd., S. 61.

[156] Vgl. Justus H. Ulbricht: Neuromantik. Ein Rettungsversuch der Moderne mit Nietzsche. In: Nietzscheforschung 11 (2004), S. 63–72; Meike G. Werner: Moderne in der Provinz. Kulturelle Experimente im Fin-de-Siècle Jena. Göttingen 2003 sowie die Beiträge in Justus H. Ulbricht (Hg.): Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen-Diederichs-Verlag im Epochenkontext 1900–1949, Göttingen 1999. Eine besonders hilfreiche Charakterisierung der Neoromantik im Diederichs-Verlag liefert darin Klaus Lichtblau: Der Eugen Diederichs Verlag und die neuromantische Bewegung der Jahrhundertwende, S. 60–77.

bindet, liefert sie einen historisch fundierten wie auch plausiblen Zugang zum Neoromantik-Phänomen, an den diese Studie im weiteren Verlauf anknüpfen kann.

Ein weiteres Interesse geht neuerdings auch von der etablierten Romantik-Forschung aus, die sich – ausgehend von der historischen Romantik – für deren Wiederaufnahme und literarische Strahlkraft interessiert. Erste Anregungen hierfür gingen von Detlev Kremer aus, der im E.T.A. Hoffmann-Handbuch (2010) sowie in einem Jahrbuchsbeitrag (2009) einer „Prager Neuromantik" um Gustav Meyrink und Leo Perutz nachging.[157] Kremer nutzt Neuromantik dabei ausschließlich als typologischen Begriff, mit dem er literarästhetische Verbindungslinien von der Romantik – und hier besonders ausgehend von Hoffmann – ins frühe 20. Jahrhundert aufdeckt. Ausgeklammert bzw. implizit vorausgesetzt werden dabei diskursive Prozesse, die belegen könnten, wie und weshalb Hoffmanns Erzählverfahren gerade an diesem Ort und zu dieser Zeit attraktiv werden. Claudia Lieb führt Kremers Forschungen zur typologischen Neuromantik fort, wobei ihre Gegenstände wie Oskar Panizza und eine „Münchener Neuromantik" einige Jahre früher datieren (ab den 1890er Jahren) und damit historisch plausibler an einen regen ‚Neuromantik'-Diskurs anknüpfen.[158] In Liebs jüngerem Beitrag zur Rezeptionsgeschichte E.T.A. Hoffmanns lässt sich transparent ablesen, inwiefern ein diskursiver Trend um Hoffmann bereits um 1890 ansetzt, zum Beispiel in Biographien und Werkeditionen, um mit den 1910er Jahren in eine verselbstständigt literarische, nicht mehr diskursiv gestützte Nachwirkung Hoffmanns zu münden.[159]

Zuletzt widmete sich auch die Friedrich-Schlegel-Gesellschaft dem Thema „Wie romantisch ist die Neuromantik?", die – schon ihrem Titel gemäß – jene von Kremer angestoßene typologische Evaluierung von Romantik im frühen 20. Jahrhundert vertiefend in den Blick rückte. Die einzelnen Beiträge im *Athenäum* (2017) zeigen anschaulich, dass mit dieser Fragestellung in ein hoch komplexes, aktuell kaum erschlossenes Feld gezielt wurde: „Als Ausblick bleibt anzumerken: die gesamte Breite neuromantischer literarischer Produktion ist literaturgeschichtlich bislang weder beschrieben noch charakterisiert worden", so Günter Oesterle,[160] und auch Claudia Bamberg betont im letzten Satz ihres Beitrags die Notwendigkeit „eine[r] vertiefende Untersuchung" zur Neuromantik bei Hofmannsthal.[161] Ein wiederkehrendes Problem, mit dem alle fünf Analysen mehr oder minder

[157] Siehe Detlef Kremer: Hoffmanns literarische Rezeption im 19. und in der Neuromantik des frühen 20. Jahrhunderts. In: Ders.: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Berlin ^{2}2010, S. 563–580 sowie ders: E.T.A. Hoffmann und die Prager Neuromantik. Gustav Meyrinks *Der Golem* und Leo Perutz' *St. Petri Schnee*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 17 (2009), S. 137–148.

[158] Vgl. Lieb: Ein Geschlecht läuft neben uns her.

[159] Vgl. Claudia Lieb: Moderne. Literaturgeschichtlicher Kontext: Neuromantik. In: Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (Hg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 411–414.

[160] Oesterle: Jüdische Romantik, S. 81.

[161] Claudia Bamberg: Verwandte Verwandlungen? Hugo von Hofmannsthals Poetik – als neuromantische gelesen. In: Athenäum 27 (2017), S. 21–36. S. 35.

ausgestellt hadern, wirft die Doppelbödigkeit des Neuromantik-Begriffs auf, der eben nicht ausschließlich typologisch und damit geschichtsfrei angewandt werden kann, sondern zugleich zur Jahrhundertwende diskutiert wurde und eine eigene historische Semantik mitbringt. Vor allem in einer Prämisse weicht die folgende Untersuchung damit von den Grundannahmen ab, die Ulrich Breuer und Nikolaus Wegmann in ihrer *Einführung* offenlegen: Neuromantik sollte im Sinne der beiden Romantik-Forscher nicht „für ein singuläres historisches Phänomen“ reserviert werden, sondern sie schließen „die Möglichkeit, dass es sich bei der Neuromantik um eine zyklische Wiederkehr der Romantik handeln könnte, zumindest nicht aus“.[162] Der hier vertretene Ansatz ist ein anderer: Zuerst soll die Neuromantik als „singuläres historisches Phänomen“ genau erschlossen werden, um anschließend zu evaluieren, ob und was es mit der historischen Romantik zu tun hat. Die Probleme einer vorschnellen Typologisierung zeigen sich in Breuers und Wegmanns historischer Skizze: Im Anschluss an die (problembehaftete) Analyse Kimmichs wird Neuromantik darin als „im Kern unliterarische[r] Begriff“ aufgestellt, der „weder von den bis heute ihr zugerechneten Autoren […], noch von den damals führenden literarischen Zeitschriften […] und auch nicht von den literaturwissenschaftlichen Fachorganen“ aufgebracht worden sei.[163] Dass diese Vorannahmen mit historisch-kritischem Blick nicht zu halten sind, gilt es im diskursanalytischen Kapitel zu klären. Dennoch beleuchten Breuer und Wegmann auch den ergiebigen Ansatz, ‚Neuromantik‘ als „ein kultur- und medienhistorisch noch unterbelichtetes, im Kern modernekritisches Massenphänomen“ wahrzunehmen[164] – wobei die These einer konstitutiv modernekritischen Haltung noch zu überprüfen wäre. Ohne eine historische Verortung der diskursiven Neuromantik jedoch, so der Ansatz der vorliegenden Untersuchung, lässt sich das Romantische an der ‚Neuromantik‘ nicht evaluieren, sodass ein Strukturvergleich erst in einem nachgeordneten, zweiten Schritt erfolgen kann.

Am methodologischen Endpunkt dieser Forschungsgeschichte unternimmt Stefan Tetzlaff im Hofmannsthal-Jahrbuch einen (etwas untergegangenen) *Vorschlag zu einer Bestimmung des Begriffs ‚Neoromantik‘* (2010), den er an der Prosa Paul Scheerbarts exemplifiziert. Tetzlaff versucht, so legt er es in einer Fußnote dar, „ein mehrdimensionales Gesamtkonzept einer Neoromantik zu entwerfen, das sich (1) über das Zusammenspiel und (2) die Weiterentwicklung verschiedener romantischer Verfahren definiert“.[165] In seiner Motiv- und Verfahrensanalyse kann er entsprechend „neoromantische Modifikation[en]“ (im Gegensatz zur Romantik) bei Scheerbart beschreiben, die er vor allem in einem „Aufscheinen der Textur“ diagnostiziert.[166] Tetzlaff trifft damit einen wunden Punkt: Tatsächlich sind

[162] Breuer, Wegmann: Neuromantik, S. 13; 12.
[163] Ebd., S. 17.
[164] Ebd., S. 16 f.
[165] Stefan Tetzlaff: Paul Scheerbarts astrale Hermeneutik. Vorschlag zu einer Bestimmung des Begriffs ‚Neoromantik‘. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 18 (2010), S. 259–286, S. 261, Fußnote 9.
[166] Ebd., S. 282.

gerade die Transformationen zwischen Romantik und Neoromantik forschungsgeschichtlich weitgehend aus dem Blick gerückt, um stattdessen eine (epigonale) Ähnlichkeit als diffamierendes Argument zu betonen. Das genuin ‚Neue' an der Neoromantik blieb in den letzten Jahrzehnten wenig beachtet, da typologische Untersuchungen zum ‚Nachleben der Romantik' dazu tendieren, Wiederkehrendes zu akzentuieren, ohne Entwicklungen und Veränderungen einzufangen. Dabei definiert sich ein neoromantisches Schreiben zur Jahrhundertwende gerade nicht über die Wiederholung, sondern über die programmatische Neuerung einer Romantik unter veränderten Vorzeichen, sodass diese Neoromantik auch eine genuin modernitätsaffine Note trägt. Tetzlaffs Ansatz ist gerade in diesem Aspekt innovativ, auch wenn sein Vorschlag, „die Neoromantik als eigene Epoche" der Literatur zwischen 1900 bis 1910 zu definieren,[167] pragmatisch zu weit greift: Eingebunden in ein verfahrensgeschichtliches Narrativ nach Moritz Baßler,[168] positioniert Tetzlaff seine neoromantischen Autoren wie Otto Julius Bierbaum, Meyrink, Mynona, Peter Hille und Christian Morgenstern als eine literarische Prä-Avantgarde,[169] womit ihm eine gegenläufige Variante neoromantischen Schreibens aus dem Blick gerät, die zur selben Zeit und ohne selbstreferentielle Textur (bspw.) populäre Märchendramen mit patriotischem Kniff erzählt. Auch hier ließe sich durch Diskursanalysen ergänzen, dass eine Neoromantik um 1900 allmählich die Konnotation von Popularität und ‚Volksnähe' erhält und sich somit nur partiell für die avancierten Phänomene eignet, die Tetzlaff beschreibt.[170]

1.3 Romantik als Modell: Problemhorizont und Textstrategien des Romantischen

„Was das Wort *romantisch* eigentlich bedeute, weiß niemand", so schon Hermann Hesse im Jahr 1900,[171] und in der Literaturwissenschaft hinreichend bekannt ist Arthur O. Lovejoys kritische Anmerkung: „The word romantic has come to mean

[167] Tetzlaff: Astrale Hermeneutik, S. 262.
[168] Vor allem im Textur-Begriff zeigt sich, dass Tetzlaff mit seiner Neoromantik-Bestimmung an die Studie von Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen 1994 anknüpft und gewissermaßen die Vorgeschichte von Baßlers ‚empathischer Moderne' (1910–1916) rekonstruiert.
[169] Neoromantik kennzeichne sich demnach durch die „Produktion vollständig texturierter Literatur als konsequenten Endpunkt einer bereits im romantischen Literaturverständnis eingeleiteten Entwicklung", so Tetzlaff: Astrale Hermeneutik, S. 262.
[170] Dankbar aufnehmen lassen sich abschließend Tetzlaffs Ausführungen zum Forschungsstand: „[I]nsgesamt aber lassen die bisherigen Ansätze ein stabiles Konzept vermissen, von dem aus Übertragungsleistungen auf ein ganzes literargeschichtliches Feld möglich" werden, ebd.
[171] Hermann Hesse: Romantik und Neuromantik [1900]. In: Betrachtungen und Berichte 1927–1961. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2003, S. 283–290, S. 283. Hervorhebung im Original.

so many things that, by itself, it means nothing".[172] Ohne hinter diese Errungenschaft der internationalen Romantikforschung zurückfallen zu wollen, lässt sich zugleich ein gegenläufiges Phänomen beobachten, das sich im wissenschaftlichen Umgang mit der Romantik zeigt. Theodore Ziolkowski bringt es in seinen methodologischen Überlegungen zum *Nachleben der Romantik* auf den Punkt:

> Selbstverständlich hat jeder, der von Romantik redet, eine gewisse Definition im Sinne – ob er es sich eingesteht oder nicht, ob er sie ausdrücklich formuliert oder nicht. Aber [...] wenn man seine eigene Auffassung nicht deutlich zu erkennen gibt, kann es zu den gröbsten und albernsten Mißverständnissen kommen. Mit anderen Worten: Wenn man vom Nachleben der Romantik redet, läßt sich wohl über die Definition hadern, keineswegs aber über die Notwendigkeit einer Definition.[173]

In diesem Aspekt behält Ziolkowski recht: Selbst im ubiquitären Versuch, eine Definition zu umgehen, mogeln sich regelmäßig implizite Vorannahmen über Romantik hinein, die je nach Forschungszusammenhang variieren und die Untersuchungsprämissen notwendig subjektiv färben.[174] Noch dazu scheint es, als provoziere gerade der Romantik-Begriff den Versuch einer Definition – wohl auch deshalb, da ein gewisser Kernbestand des Romantischen nach wie vor nicht konsequent abgestritten wird. In jüngster Zeit häufen sich Romantikbestimmungen dieser Art: Christoph Bode spricht von „Familienähnlichkeiten" innerhalb der internationalen Romantik;[175] Christoph Reinfandt hebt strukturell ähnliche Einheitssemantiken in romantischen Texten hervor;[176] und nicht zuletzt postulieren aktuelle Überblicksdarstellungen weiterhin Modelle eines irgendwie kohärenten, wenn auch je nach Forschungssozialisation unterschiedlichen Romantik-Verständnisses.[177]

Eine Möglichkeit, die Fallstricke vorschneller Romantik-Definitionen zu umgehen, bestünde darin, unterschiedliche Romantikkonzepte möglichst deskriptiv aus

---

[172] Arthur O. Lovejoy: On the Discrimination of Romanticisms. In: PMLA 39 (1924). S. 229–253, S. 232. „Wer wollte dem widersprechen?", pointiert dazu Stefan Matuschek: Romantik als Phänomen – Romantik als Diskurs. In: Stefan Matuschek, Sandra Kerschbaumer (Hg.): Romantik erkennen – Modelle finden. Paderborn 2019, S. 107–130, S. 107.

[173] Ziolkowski: Nachleben der Romantik, S. 24.

[174] In der Forschungsgeschichte zur Neoromantik lässt sich die implizite Normativität von zeit- bzw. kontextgebundenen Romantik-Prämissen anschaulich greifen, siehe oben, Abschn. 1.2.

[175] Christoph Bode: Romantik – Europäische Antwort auf die Herausforderung der Moderne? Versuch einer Rekonzeptualisierung. In: Anja Ernst, Paul Geyer (Hg.): Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne. Göttingen 2010. S. 85–96, S. 87.

[176] Vgl. Christoph Reinfandt: Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne. Heidelberg 2003.

[177] Siehe exemplarisch Detlef Kremer, Claudia Lieb (Hg.): Romantik. Das große Lesebuch. Frankfurt a. M. 2010, S. 9–34. Besonders abstrahierend steckt für Gerhart Kaiser: Literarische Romantik. Göttingen 2010, S. 15 ein fünfgliedriges Romantikmodell in der Formel: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Gefühl, Subjektivität, Kunstemphase, Mittelalter, Katholizismus).

diskursiven wie literarischen Texten herauszufiltern und jeden normativen Vergleich als ahistorisch zu verwerfen. In der Praxis müssten solche Analysen darauf verzichten, eigene Vorannahmen über Romantik aufzustellen, um ‚Post-Romantiken' (wie z. B. die Neoromantik oder Romantik im Nationalsozialismus) in ihrer semantischen Eigenqualität beschreibbar zu machen. Der im Folgenden vertretene Ansatz ist ein anderer: Gerade da neoromantische Texte qua intertextueller Referenz den Vergleich mit der historischen Romantik selbst aufwerfen (z. B. durch Kunstmärchen oder romantische Motive), greift eine reine Diskursanalyse postromantischer Semantiken zu kurz, weil sie auf eine vom Text evozierte Frage keine Antwort bereitstellt (z. B.: Wie verhält sich der neoromantische Text zu seinem Ausgangssystem der historischen Romantik?). Zum einen verschenkt der rein diskursdeskriptive Ansatz somit das vom Text angebotene Potenzial, Aktualisierungen von Romantik vergleichend zu beschreiben;[178] und zum anderen ist es methodologisch genau genommen nicht möglich, ohne Vorannahmen über Romantik etwas (Post-)Romantisches im Text zu entdecken, da der differenzierte Suchbefehl fehlt.

Während die vorliegende Untersuchung durchaus an den Impuls anknüpft, möglichst wertneutral die semantischen Zuschreibungen einer neuen Romantik um 1900 zu rekonstruieren,[179] sollen auch eigene, immer vorhandene Vorannahmen über Romantik offengelegt werden, die einen transparenten Strukturvergleich zwischen Romantik und Neoromantik ermöglichen. Aushelfen soll dabei ein Modell von Romantik, das auf den Implikationen jüngerer Modelltheorie aufbaut und damit die Gefahr eines heimlichen oder nicht-konsensfähigen Definitionsversuches umgeht. Ein Modell, wie es im zweiten Kapitel dieses Theorie-Teils auch kritisch reflektiert wird,[180] konstituiert sich vor allem anhand von drei Prämissen: Erstens *abstrahiert* eine modellhafte Aneignung aus dem überkomplexen Phänomen ‚Romantik' eine Reihe als wesentlich erachteter Merkmale, die in Form offengelegter Suchbefehle auf etwas (modellhaft) Romantisches im neoromantischen Text aufmerksam machen. Zweitens steht dieses Modell immer unter dem Vorbehalt einer *Potenzialität*, da je nach Konstrukteur auch ein anderes Modell an die Matrix historischer Romantik angelegt werden kann. Es rechtfertigt sich aber, drittens, über seine *Pragmatik*: Das folgende Modell Romantik wurde konstruiert, um eine spezifische Aufgabe zu erfüllen, nämlich: um die Transformation von Romantik in der Neoromantik um 1900 zu beschreiben. Gelingt es, dank dieses Hilfsmodells valide Ergebnisse zu erhalten, die sich idealiter auch mithilfe anderer Romantik-Modelle

[178] So auch Matuschek: Romantik als Phänomen, S. 110: Es „kommt dann darauf an, den ästhetischen Romantik-Begriff mit den historischen Romantik-Diskursen in Beziehung zu setzen und zu prüfen, wo sie übereinkommen und wo nicht."
[179] Dies vor allem in Kapitel 2, s. u.
[180] Für die folgenden Annahmen, die hier auf drei Prämissen zugespitzt wurden, vgl. Bernd Mahr: Ein Modell des Modellseins. Ein Beitrag zur Aufklärung des Modellbegriffs. In: Ulrich Dirks, Eberhard Knobloch (Hg.): Modelle. Frankfurt a. M. 2008, S. 187–218. Eine nähere Reflexion dazu unten in Abschn. I.3.2.

aus dem historischen Material herausarbeiten lassen, dann hat das Modell seine Funktion erfüllt.

1.3.1 Fragmentierung, Synthese und Kippfigur: Die Säulen eines Modells von Romantik

Wie lässt sich ein solches Modell von Romantik inhaltlich aufstellen, das zwar einerseits in seiner Dynamik und nicht-ontologischen Potenzialität erkennbar bleiben, andererseits aber doch als valider Vergleichsparameter fungieren soll? Ein solches Romantik-Modell muss zwei zentrale Voraussetzungen erfüllen: Erstens sollte es auf dem Stand aktueller Forschungen operieren, um im wissenschaftlichen Diskurs möglichst anschlussfähig und interdisziplinär plausibel zu sein; und zweitens sollte es sich für die Aufgabe eignen, für die das Modell konstruiert wurde, nämlich: um die Neoromantik um 1900 mit einer Romantik als literarhistorischem Phänomen zu vergleichen. Neben der modellkonstitutiven Abstraktion sollte es darüber hinaus ausreichend differenzierte Beschreibungsmöglichkeiten anbieten, um sowohl Wiederholungen als auch Transformationen sichtbar zu machen – und somit Ergebnisse zu produzieren, die im Idealfall auch ohne Annahme der Modellimplikationen nachweisbar sind. Ein Modell, so Bernd Mahr, muss in jedem Fall funktionieren, sonst ist es allenfalls ein nutzloses oder irreführendes Hilfsmittel.[181]

Um diese Mammutaufgabe zu stemmen, lässt sich auf ein aktuelles Modell von Romantik zurückgreifen, wie es Sandra Kerschbaumer und Stefan Matuschek aus der langen Forschungstradition zur Romantik herausdestillieren. In heterogenen Theorieschulen wie der Luhmann'schen Soziologie (inklusive ihrer literaturwissenschaftlichen Nachfolger) und der angelsächsischen Philosophie entdecken sie neuerdings einen Konsens: Romantik lasse sich demnach, so das Substrat jüngerer Romantikforschungen, „als integraler Sinnstiftungsversuch unter der Bedingung tatsächlicher Desintegration und Partikularisierung" begreifen.[182] Diesen eigentlich soziologischen Ansatz, der auf ganzheitliche Sinnstiftungsexperimente unter selbstreflexivem Vorbehalt zielt, erheben Matuschek und Kerschbaumer zur Stütze ihres Modells von Romantik: Aufkommend im Zuge einer funktionalen Ausdifferenzierung der (zuvor statisch-ständischen) Gesellschaft um 1800, die sich interdisziplinär als Beginn der Makroepoche ‚Moderne' etabliert hat,[183] fungiert Romantik nun als diejenige Strategie, „die vom künstlerisch-literarischen Teilsystem aus alle ausdifferenzierten Teile weiterhin als Ganzes, als Einheit zu sehen und zu verstehen beansprucht."[184] Romantik behauptet also ein „Universalitätspostulat

[181] Mahr: Modell des Modellseins, S. 211.
[182] Stefan Matuschek, Sandra Kerschbaumer: Romantik als Modell. In: Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer, Stefan Matuschek (Hg.): Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen. Paderborn 2015. S. 141–156, S. 146.
[183] Zum makrogeschichtlichen Modernekonzept siehe oben, Abschn. 1.1.
[184] Matuschek, Kerschbaumer: Romantik als Modell, S. 143.

zu Zeiten unhintergehbar gewordener Partialität; sie ist die tatsächlich verlorene, doch mit sprachlich-künstlerischen Mitteln weiterhin simulierte Einheits- und Ganzheitsperspektive".[185] Für Kerschbaumer und Matuschek fußt Romantik damit auf einem innovativen Widerspruch: Die moderne Gesellschaft und ihre Sinninstanzen begeben sich ab 1800 in einen beschleunigten Prozess der Partikularisierung, gegen den die romantische Literatur im Bewusstsein auflösender Deutungsmonopole und aus einem bereits differenzierten Teilsystem (der ‚Kunst') heraus anschreibt.[186]

Das Zauberwort dieses Modells liegt im Begriff der „Kippfigur", welche Matuschek als „epochemachende ästhetische Innovation" der Romantik postuliert.[187] „Das beständige Kippen zwischen holistischen Sinnentwürfen und modernem Kontingenzbewusstsein lässt sich als ‚Modell Romantik' fassen", so bringt es Kerschbaumer in ihrer Einzelstudie auf den Punkt, und ferner blickt sie auch auf die ästhetischen Konsequenzen:

> Strukturell wesentliche Merkmale der Romantik bestehen demnach darin, Ganzheitsaussagen zu formulieren und zugleich zurückzunehmen; darin, Lebenssinn zu entwerfen und zugleich zu zeigen, dass dieser subjektiv (ästhetisch) gemacht ist; darin, eine Einheits- und Sinnstiftungssemantik anzubieten, deren Status so ambivalent ist, dass er zwischen Behauptung und Widerruf schwankt.[188]

In diesem Modellangebot verbindet Kerschbaumer die soziologische Perspektive mit möglichen Darstellungsverfahren. Romantische Literatur oder überhaupt romantische Kommunikation, so auch Christoph Reinfandt, simulieren eine eigentlich verlorene Ganzheit,[189] um zugleich deren Bindung an das unhintergehbar partikularisierte Subjekt mit ästhetischen Mitteln auszustellen. Auf eine „Formel" gebracht, identifiziert Matuschek das Romantische mit jener „Kippfigur zwischen Ganzheits- und Partialitätsbewusstsein",[190] die sich ganz materiell in bildender Kunst, Musik oder eben in literarischen Texten äußert: „Wie in der Zeichnung, in der man wechselweise zwei Gesichter oder eine Vase sieht, liest man in den

[185] Ebd.
[186] Tatsächlich werden damit einschlägige Positionen jüngerer Romantik-Forschungen eingefangen: einerseits Christoph Reinfandt, der Romantik als „kompensatorische Fort- bzw. Umschreibung durchtradierter Einheitssemantiken [...] unter neuen Bedingungen" definiert, zweitens Christoph Bode, der Romantik als „Integration der nun funktional desintegrierten Teilgebiete menschlicher Existenz" fasst, drittens auch Charles Taylor, für den Romantik bedeutet, „Sinnelemente zu erkunden, ohne sozusagen irgendwelche ontologischen Verpflichtungen einzugehen.". Jeweils zit. nach Matuschek, Kerschbaumer: Romantik als Modell, S. 142 f.
[187] Matuschek: Romantik als Phänomen, S. 113.
[188] Sandra Kerschbaumer: Immer wieder Romantik. Modelltheoretische Beschreibungen ihrer Wirkungsgeschichte. Heidelberg 2018, S. 112.
[189] Vgl. Reinfandt: Romantische Kommunikation, S. 56 f.
[190] Matuschek: Romantik als Phänomen, S. 112.

an dieser Innovation teilhabenden Texten mal den alten Glauben und mal die nur individuelle Schriftstellerphantasie: Romantik als Kippfigur."[191]

Als Suchbefehl für neoromantische Texte allerdings ist der Terminus der Kippfigur nicht ausreichend präzise, da er sich im Zweifelsfall zu weit ausdehnen lässt. Auch die Münsteraner Forschergruppe um Moritz Baßler definiert den Poetischen Realismus neuerdings über seine „Zeichen auf der Kippe",[192] und mit Blick auf das 20. Jahrhundert liegt der Verdacht nahe, dass sich ‚moderne Literatur' im Allgemeinen durch die Existenz einer irgendwie gearteten Kippfigur konstituiert. Mit Blick auf die genuin romantische Literatur gilt es deshalb zu bestimmen, was genau darin ‚kippt': Auf der einen Seite, so formuliert es Kerschbaumer, werden „holistische[] Sinnentwürfe[]" in romantischen Texten angeboten, die auf der anderen Seite mit einem „moderne[n] Kontingenzbewusstsein" in Verschränkung geraten.[193] Hieraus entsteht eine aporetische Doppelvalenz des Romantischen, die Matthias Löwe im Anschluss an die Forschungen Ludwig Stockingers neu formuliert:

> Die Romantiker halten an der Vorstellung eines Absoluten, einer letztgültigen Wahrheit fest, beschreiben diese aber nicht als Kollektivwissen, sondern als ein reflexiv nicht einholbares subjektives Gefühl. Das Absolute, also kontrafaktische Ideen wie Gott, Totalität oder Freiheit bzw. die Autonomie des eigenen Selbst sind für das empirische Ich nur als deren ewiges Verfehlen erfahrbar: „Wir *suchen* überall das Unbedingte, und *finden* immer nur Dinge".[194]

Gerade im Festhalten an etwas ‚Absolutem', das inhaltlich unbestimmt bleibt, aber doch eine epistemologische Letztbegründbarkeit verspricht, lässt sich mit Löwe eine konstitutive Strategie romantischer Ästhetik fassen, die erst in neueren Forschungen auch mit Blick auf die Frühromantik stärker herausgearbeitet wurde.[195] Ein gleichwertiges Fundament stellt dabei nach wie vor die radikale Aufwertung des Subjekts in der Romantik dar, das – nach Kant und Fichte – in seinen individuellen Erkenntnisbedingungen zum Gegenstand epistemologischer Reflexionen wird.[196] Romantische Kunst sucht also das Absolute, landet aber immer wieder beim Individuellen: In dieser Spannung entfaltet eine romantische

---

[191] Ebd., S. 127.

[192] Vgl. Baßler: Zeichen auf der Kippe, S. 3. Das Verhältnis dieser ‚Kippfiguren' zueinander müsste noch ausgelotet werden.

[193] Kerschbaumer: Immer wieder Romantik, S. 112.

[194] Matthias Löwe: Idealstaat und Anthropologie. Problemgeschichte der literarischen Utopie im späten 18. Jahrhundert. Berlin 2012, S. 263. Das interne Zitat stammt aus den ersten Blüthenstaub-Fragment von Novalis.

[195] Vgl. wegweisend Ludwig Stockinger: Die ganze Romantik oder partielle Romantiken? In: Bernd Auerochs, Dirk von Petersdorff (Hg.): Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert. Paderborn, München, Wien, Zürich 2009, S. 21–42.

[196] Diese mittlerweile kanonisierte Erkenntnis geht einschlägig zurück auf Frank: Unendliche Annäherung.

Kunst- und Literaturstrategie, dem Modell zufolge, seine konstitutive „Kippfigur aus Fortschreibung und individualistischer Aufhebung tradierter kollektiver Glaubensmotive".[197]

Begreift man Romantik in diesem Sinne als „Säkularisat" bzw. als „künstlerische[] Formensprache, die dem unendlichen Mangel und der Sehnsucht nach dem Absoluten Ausdruck gibt",[198] dann lassen sich drei Prämissen hierfür in ein analytisches Romantik-Modell überführen. Um Transformationen von Romantik auch in späteren, neoromantischen Texten sichtbar zu machen, fußt das Modell von Romantik, das dieser Untersuchung zugrunde liegt, auf folgenden drei Säulen: Erstens formulieren modellhaft romantische Texte eine Diagnose der *Fragmentierung* bzw. der Partikularisierung von Subjekten, was soziologische Studien als Ausdruck einer modernen, gesellschaftlichen Funktionsdifferenzierung gedeutet haben.[199] Zweitens inszenieren sie den Versuch einer *synthetischen Aufhebung* dieser modernen Desintegration, z. B. im Konzept des ‚Absoluten', in einem verbindenden ‚Naturschlüssel' oder in der ‚Universalpoesie'. Und drittens evozieren sie mithilfe ästhetischer Verfahren ein *kippfigurhaftes Wechselspiel*, das die Möglichkeit, einen synthetischen Zustand zu erreichen oder zu verifizieren, zu jeweils gleichwertigen Anteilen behauptet und widerruft.

Diese drei Kriterien sollen im Folgenden erfüllt sein, um einen literarischen Text als modellhaft romantisch zu klassifizieren:

Fragmentierung: Eingeschriebene Diagnose der funktionsdifferenzierten Gesellschaft, in der Regel anhand der Partikularisierung des Subjekts bzw. der Desintegration

Synthese: Angestrebtes Ziel eines transindividuellen Zustandes mit letztbegründbaren Normen; die Simulation von Einheit bzw. eines ‚Absoluten'

Kippfigur: Behauptung und Widerruf der Möglichkeit, die Fragmentierung durch die Synthese zu überwinden

[197] Matuschek: Romantik als Phänomen, S. 113.

[198] Löwe: Idealstaat, S. 263, anschließend an Ludwig Stockinger.

[199] Terminologisch knüpft diese Perspektive zunächst an die Systemtheorie Luhmanns an, womit in der Romantik ein erster bzw. besonders markanter Übergang von der (vormodernen) Inklusions- zu einer (modernen) Exklusionsindividualität stattfindet, vgl. prägnant Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus [1989]. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1993, S. 149–258, S. 158. Die Diagnose einer beginnenden Funktionsdifferenzierung um 1800 hat sich in der Gesellschaftstheorie weitgehend etabliert, ob in der Terminologie nach Koselleck: Einleitung oder Charles Taylor: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a. M. 1996. Jüngst hat Rahel Jaeggi: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Berlin 2016 den problematischen Entfremdungsbegriff einer entideologisierenden Rekonzeption unterzogen, wobei auch dessen Grundimpuls als eine Diagnose moderner Fragmentierungsprozesse beschrieben werden kann. Um allerdings ausschließlich auf Jaeggi, nicht auf die normative Begriffstradition nach Hegel und Marx zu referieren, wird hier der wertneutrale Begriff der Fragmentierung bevorzugt.

Im Grunde findet sich in diesem Dreischritt die Bewegung einer romantischen Sehnsucht genauer ausdifferenziert: Ein isoliertes Individuum sehnt sich in der entstehenden Moderne nach überindividueller Verbindlichkeit, die sich aber faktisch in Auflösung befindet. Aus diesem Streben nach absoluter Letztbegründbarkeit entsteht in romantischen Texten eine schillernde und produktive Sehnsucht, die gerade in ihrem notorisch unerfüllbaren Willen nach Synthese eine intersubjektive Gemeinsamkeit erkundet.[200] Auch in dem vorliegenden Modell von Romantik fungiert die Kippfigur damit als der analytische Schlüssel zu romantischen Textphänomenen. Allerdings bleibt sie an eine notwendige Bedingung geknüpft: Die Kippfigur der Romantik muss auf die Möglichkeit zielen, das (inszenierte) Problem einer modernen Partikularisierung durch das Synthese-Angebot zu überwinden. Auf diese Weise changiert der romantische Text zwischen Behauptung und Widerruf, z. B. eines ‚Goldenen Zeitalters', und versetzt den Text damit in eine typisch romantische Schwebe der Unentscheidbarkeit.[201]

Eine solche Modellheuristik liefert gegenüber vorherigen Analysen zur Neoromantik eine ganze Reihe von Vorteilen. Sie schließt in ihrem konstitutiven Dreischritt an problemgeschichtliche Ansätze der jüngeren Forschung an, da sie Romantik als literarische Strategie begreift, um auf konkrete Probleme von bestimmten Subjekten in historischen Konstellationen zu reagieren.[202] Dank ihrer eigentlich soziologischen Ausrichtung bleibt die Modellanalyse dabei offen genug, um auf dynamische Textprozesse und eigenwillige Veränderungen im Erzählverfahren über verschiedene Epochen hinaus zu reagieren. Gleichzeitig aber tritt sie geschlossen genug auf, um alternative Aneignungen von ‚Moderne' auszuschließen: Ein Text des Poetischen Realismus beispielsweise verstrickt sich nicht in die Behauptungen und Widerrufe einer Synthese, sondern entscheidet sich in der Regel für eine (bürgerliche) ‚Entsagung', die jedes transzendentale Konzept auf der Handlungsebene zurückweist.[203] Auch die Spätaufklärung, so Matthias Löwe,

[200] Zuletzt findet sich diese Bewegung der unendlichen Annäherung illustriert bei Dirk von Petersdorff: Romantik. Eine Einführung. Frankfurt am Main 2020, S. 25–34.

[201] Andersartige Kippmomente in literarischen Texten, die sich nicht notwendig auf die synthetische Auflösung von Fragmentierungsproblemen beziehen, sondern ‚nur' auf bspw. Doppeldeutigkeiten, multiple Lesarten oder Entsagungsmotive, werden damit ausgeklammert.

[202] Im Anschluss an Dirk Werle: Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 50 (2006), S. 478–498 hat sich eine rege Theoriedebatte in der Zeitschrift Scientia Poetica 13 (2009) entwickelt, in deren Zuge die Problemgeschichte ein schärferes Profil ausbilden konnte. Vgl. zum aktuellen Stand Matthias Löwe: Epochenbegriff und Problemgeschichte: Aufklärung und Romantik als konkurrierende Antworten auf dieselben Fragen. In: Fulda, Kerschbaumer, Matuschek (Hg.): Aufklärung und Romantik, S. 45–68, hier S. 47–52.

[203] Neben Baßler: Zeichen auf der Kippe weist auch Stefan Tetzlaff: Zufall und Modell. Zur Differenz der sekundären modellbildenden Systeme Romantik und Realismus. In: Christoph Pflaumbaum, Carolin Rocks u. a. (Hg.): Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie. Heidelberg 2015, S. 193–208 mithilfe eines Modellansatzes eindrücklich auf diesen Unterschied hin.

wählt zur selben Zeit wie die Romantik eine alternative Strategie, indem sie monistische Lösungsangebote inszeniert und säkulare Normen – in der Regel auf Basis der Vernunft – auf ihre Gültigkeit hin überprüft.[204]

Die drei problemgeschichtlichen Säulen der Romantik können somit als epochenüberwindender Suchbefehl mit Blick auf jene Texte fungieren, die sich zur Jahrhundertwende als neoromantisch positionieren – sei es durch das Label einer neuen Romantik, das sie diskutieren (Kapitel 2) oder durch intertextuelle Aneignungen und Aktualisierungen romantischer Topoi (Kapitel 3). Dabei lassen sich die Strategieprämissen des Modells auch in konkrete Darstellungsverfahren überführen, zu denen modellhaft romantische Texte eine Affinität aufweisen: Die Gattung des Fragments beispielsweise steht in enger Korrelation mit der modernen Fragmentierung; allegorisches oder metaphorisches Erzählen kann einen synthetischen Eindruck des Textes erzeugen; und die romantische Ironie ist schließlich der Ort, an dem die Kippfigur ihre Effekte ausspielt. Verändert sich eines dieser Darstellungsverfahren im neoromantischen Text, so gilt es zu klären, inwiefern es vom romantischen Modell abweicht und was an ihre Stelle tritt. Auf diese Weise eröffnet die Modellanalyse, veranschaulicht in Abb. 1.3, den Zugriff sowohl auf konkrete Motive und Erzählverfahren als auch auf analoge und transformierte Problemstrategien eines Textes.

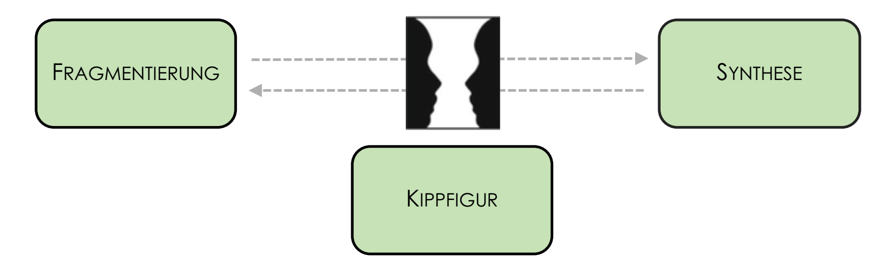


Abbildung 1.3 Heuristisches Analysemodell von Romantik

Auf dem Prüfstand der gegenwärtigen Romantik-Forschungen muss sich ein solches Modellangebot vor allem dem Vorwurf stellen, seine Prämissen vergleichsweise stark an der Jenaer Frühromantik zu entwickeln. Im Zuge einer Aufwertung der theologischen Stoßrichtung auch frühromantischer Literatur aber, welche in der Forschung jüngst im Anschluss an Stockinger angeregt wird (und die sich hier im Konzept der Synthese verbirgt), lässt sich eine „Einheit“ zumindest der deutschsprachigen Romantik von Novalis bis Eichendorff plausibilisieren.[205] Dirk von Petersdorff hat gezeigt, inwiefern gerade Eichendorff die Genieästhetik der Frühromantik aufgibt und stattdessen an volksnahe Vermittelbarkeit appelliert,

[204] Vgl. Löwe: Epochenbegriff, S. 62–68.

[205] Mit Rückbezug auf Stockinger: Ganze Romantik referiert auch Kerschbaumer: Immer wieder Romantik, S. 106, „dass für die gesamte Romantik eine Ausrichtung auf das Absolute ebenso charakteristisch sei wie das Wissen um die begrenzte Wahrnehmungsfähigkeit des Subjekts“.

gleichzeitig aber den epistemologischen Vorbehalt zur Möglichkeit transzendentaler Erkenntnis weiterführt:[206] „Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort", heißt es in Eichendorffs *Wünschelrute*, womit – wie auch in der berühmten *Mondnacht* – die Synthese von Individuum und Welt an konjunktivische Bedingungen geknüpft wird.[207] Auch die Märchen der Brüder Grimm, das belegt u. a. die Vorrede der *Kinder- und Hausmärchen*,[208] entrücken ihre wunderbaren Geschichten in ein fernes ‚Es war einmal', dessen ontologischer Status stets im Optativen einer erinnerten Vergangenheit verbleibt.

Schwieriger wird es, das Modell im internationalen Vergleich aufrecht zu erhalten und damit einen gemeinsamen Nenner zwischen französischer, italienischer, spanischer und deutscher Romantik et. al. zu behaupten.[209] Zwar versuchen neueste Forschungspositionen, eine internationale Romantik als kulturgeschichtlichen „Gründungsmythos" Europas zu positionieren und dabei auch „konfliktgeschichtlich" die gemeinsamen Nenner der europäischen Moderne herauszuarbeiten;[210] die Tauglichkeit des oben beschriebenen Modells für ein solches Unterfangen aber gilt es in weiterer Perspektive noch zu prüfen.[211] In diesem Rahmen rechtfertigt sich der Fokus auf eine deutschsprachige Romantik zunächst dadurch, dass in den 1890er Jahren vor allem Novalis international wiederentdeckt wird und zu einer Neoromantik unter den Vorzeichen einer deutschsprachigen

[206] Vgl. Dirk von Petersdorff: Korrektur der Autonomie-Ästhetik, Appell an das ‚Leben'. Zur Transformation frühromantischer Konzepte bei Joseph von Eichendorff. In: Karin Tebben, Friedrich Strack (Hg.): 200 Jahre Heidelberger Romantik. Berlin, Heidelberg 2008, S. 53–65.

[207] Joseph von Eichendorff: Wünschelrute [1835]. In: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. I/1: Gedichte. Hg. v. Harry Fröhlich u. a. Stuttgart u. a. 1993, S. 121.

[208] Vgl. Heinz Rölleke: Der Beginn der Märchensammlung. Neukonstitution einer literarischen Gattung. In: Ders: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart [4]2012, S. 38–57.

[209] Auch Stockinger: Ganze Romantik, S. 40 räumt ein, dass eine Einheit von Romantik, wie er sie konzipiert, vorrangig auf deutsche Romantik zielt bzw. zielen muss.

[210] Siehe Anja Ernst: Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne. Einleitung. In: Dies., Paul Geyer (Hg.): Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne. Bonn 2010, S. 15–34, S. 17. Zusammen mit Paul Geyer forciert Ernst, „die technokratische Definition des Europäischen durch eine längst fällige kulturelle Vision" ersetzen, nämlich durch die Romantik – als „einzigartige kulturelle Konfiguration, die auf einem ironischsentimentalischen Verhältnis des Europäers zu seiner eigenen Tradition gründet". Ein ähnliches Konzept von europäischer Romantik verfolgt Helmut Hühn: Deutungskonflikt ‚Romantik'. Problemgeschichtliche Überlegungen. In: Ders., Joachim Schiedermair (Hg.): Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung. Berlin, Boston 2015, S. 17–34, hier S. 31.

[211] Schwierigkeiten zeigen sich exemplarisch bei Gino Tellini: Manzoni und der italienische Weg zur Romantik. In: Ernst, Geyer (Hg.): Romantik. Gründungsmythos (2010), S. 469–488, der die These eines italienischen Sonderwegs vertritt. Interessant aber ist, dass der Definitionsansatz von Ernst: Romantik, S. 15 Schnittmengen mit dem hier vertretenen Romantikmodell besitzt: „Einstige Singaranten verlieren ihre Verbindlichkeit, Autonomisierungsprozesse führen das Subjekt zugleich in die Krise. Alte Werte lösen sich auf, was zwar einerseits als Befreiung, andererseits aber auch als Bedrohung der Identität empfunden wird".

(Früh-)Romantik führt. Die Frage nach der Nationalität fungiert im Neuromantik-Diskurs zugleich als wiederkehrendes Argument, sodass mit der Neuauflage von Novalis, wie zu zeigen sein wird,[212] auch eine romantisch-deutsche Wurzel in der zeitgenössisch ‚modernen' Literatur behauptet wird. Diese Transformation von Romantik in ein nationales Argument darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch die Neoromantik um 1900 ihre wichtigsten Impulse aus der internationalen Literatur empfängt, konkret: aus Frankreich (Maeterlinck) und Dänemark (Jacobsen). Auch die Neoromantik ist damit zunächst ein europäisches Literaturphänomen, auf dessen Grundlage einige deutschsprachige Akteure beginnen werden, eine besondere Eignung neoromantischer Literatur durch deutschsprachige Schriftsteller zu propagieren.

Ein Forschungsmodell von Romantik, wie es diese Untersuchung auf Basis des aktuellen Wissenstandes konstruiert, muss damit keine erschöpfende Definition anbieten. Vielmehr akzentuiert es durch eine begründete Auswahl einige charakteristische Momente, die einen produktiven Vergleich mit der Neoromantik erlauben. Ein solches Modell von Romantik wird, so die untersuchungsleitende Hypothese, im Zuge der Neoromantik um 1900 um etwas wesentlich Neues transformiert. Das hier aufgestellte Modell soll mithilfe seiner drei Säulen von *Fragmentierung*, *Synthese* und *Kippfigur* erlauben, diese Veränderung sowohl mit Blick auf literarische Verfahren als auch mit Blick auf „Problemhypotheken" zu beschreiben,[213] die zur Jahrhundertwende aus den literarischen Texten der Romantik adaptiert, überwunden oder verändert werden.

1.3.2 Theorie und ihre Fallstricke: Zum Nutzen und Nachteil des Modell-Ansatzes

Nachdem die Vorteile der Modellheuristik benannt wurden, die im Wesentlichen in ihrer *Abstraktion*, *Potenzialität* und *Pragmatik* liegen, soll im Folgenden anhand einer möglichen Kritik am pragmatischen Ansatz tiefer in das Theoriefundament des Modells geblickt werden. Als erstes soll in diesem Sinne seine *Pragmatik* als modisch-verdächtiges Leitparadigma kritisch beleuchtet werden. Zweitens wird eine Evidenzfalle modellhafter Analysearbeit problematisiert, für die gerade eine modellhafte *Abstraktion* verantwortlich ist. Und drittens muss, als Folge der vorangegangenen Punkte, der ontologische Status des Modells hinterfragt werden, da seine dynamische *Potenzialität* nicht mit einer historischen Tatsache verwechselt werden darf. Am Ende aber, so viel sei mit Blick auf das folgende Unterkapitel vorweggenommen, ermöglicht die Unterscheidung zwischen zwei grundverschiedenen Modelloperationen einen differenzierten, historisch fundierten Methodenapparat zur Analyse der Neoromantik um 1900.

[212] Diese Thesen werden im Kapitel 2 erarbeitet und ausgeführt, s. u.
[213] Vgl. Löwe: Epochenbegriff, S. 62.

Eine modelltheoretisch arbeitende Literaturwissenschaft befindet sich gerade deshalb auf der Höhe der Theoriedebatte, da sie auf pragmatischen und geradezu technokratischen Prämissen aufbaut. Eine Modelltheorie, wie sie von Bernd Mahr konzeptualisiert wurde,[214] schlägt eine Brücke zwischen technologischen Modellen aus der Informatik einerseits und künstlerischen Modellsituationen andererseits, zum Beispiel durch Analysen einer Relation zwischen bildendem Künstler, abzubildendem Modell und Portrait. Dabei lässt sich Mahrs Modellbegriff auch als epistemologisches Äquivalent zum Suchbefehl bzw. zum Algorithmus verstehen: Über ein „Urteil", so Mahrs *Modell des Modellseins*, abstrahiert ein kontextabhängiges Subjekt ein „Modell von" einer überkomplexen Matrix (hier: Romantik), um es gleichzeitig als ein „Modell für" ein Applikat zu formen (hier: Neoromantik). In dieser doppelten Abhängigkeit konstruiert ein Modellsubjekt in der Regel ein materielles Modellobjekt (hier: das oben formulierte Modell Romantik), das sich über den Transport eines „Cargo" rechtfertigt, also einer Funktion oder ‚Ladung' (hier: den Vergleich von Romantik und Neoromantik).[215] „Im Allgemeinen", so Mahr, „wird das Funktionieren eines Modells wesentlich danach beurteilt, wie gut es diese Transportfunktion erfüllt, wie gut es also als Medium funktioniert."[216] Eingebunden ist eine solche Modelltheorie in die Hoffnung, mithilfe ihres Pragmatismus die beiden Wirklichkeitsbereiche von Theorie und Empirie zu vernetzen: „Mit Modellen nehmen wir urteilend, handelnd und gestaltend auf die Welt Bezug, auf die Welt, die uns als Realität entgegentritt und auf die Welt unserer Gefühle und Gedanken", so lautet der erste Satz in Mahrs *Grundlagen einer allgemeinen Modelltheorie*, womit implizit auch der Anspruch einer paradigmatischen Erkenntnistheorie anklingt: „Mit Modellen machen wir uns die Wirklichkeit des Vergangenen und die Möglichkeiten des Zukünftigen zur Gegenwart."[217]

Wie stark eine allgemeine Modelltheorie damit auch epistemologische Grundüberzeugungen tradiert, lässt sich in der Lektüre einer frühen Modelltheorie des Kybernetikers Herbert Stachowiak greifen. Seine *Gedanken zu einer allgemeinen Modelltheorie* (1965) beginnen mit der Verteidigung eines philosophischen „Neopragmatismus", den er als „Wiederentdeckung der anthropologisch ursprünglichen Funktion der Wissenschaft als eines Instrumentes menschlicher Daseinsbewältigung" beschreibt.[218] In anthropologisierender Wortwahl verklärt Stachowiak die Modelltheorie zum erkenntnistheoretischen ‚Naturzustand' der Wissenschaften, um dabei recht skrupellos mit der Möglichkeit empirischer Welterschließung

[214] So einschlägig wie eingängig siehe Mahr: Modell des Modellseins sowie die präzisen Vorarbeiten zur Modelltheorie aus dem Nachlass in Bernd Mahr: Modelle und ihre Befragbarkeit. Grundlagen einer allgemeinen Modelltheorie. In: Erwägen Wissen Ethik 26/3 (2015), S. 329–342.
[215] Diese wesentlichen Begriffe der Mahr'schen Modelltheorie finden sich bei Mahr: Modell des Modellseins, S. 212.
[216] Ebd., S. 211.
[217] Mahr: Grundlagen, S. 329, Satz ((1)).
[218] Herbert Stachowiak: Gedanken zu einer allgemeinen Theorie der Modelle. In: Studium Generale 18.7 (1965), S. 432–463, S. 433.

abzurechnen: Objektivität wird bei Stachowiak ersetzt durch eine kontextgebundene Intersubjektivität,[219] die ausschließlich in einem „Bewährungsnachweis" hergestellt wird und „wesentlich auf der Meinungsübereinstimmung der Sachverständigen beruht."[220] Die „Brauchbarkeit" eines Modells fungiert dabei als wichtigstes Argument für die Validierung wissenschaftlicher Theorien,[221] die im Sinne Stachowiaks „heuristisch liberal" und „verifikationstheoretisch in gewisser Weise indifferent" sind: „Jeder Weg, der zu einer für die praktische Daseinsbewältigung brauchbaren wissenschaftlichen Theorie führt, ist erlaubt."[222] Damit handelt sich die Pragmatik des Modells nach Stachowiak ein ethisches Problem ein: Ob das konstruierte Modell etwas mit objektiver Wirklichkeit zu tun hat, ist für die Modelltheorie im Grunde nicht relevant, solange seine Prämissen von möglichst vielen „Sachverständigen" geteilt werden.[223]

Noch dazu fußt Stachowiaks Modelltheorie auf einer ausgestellt funktionalistischen Anthropologie, die rationale Entscheidungen und, noch konkreter, das „Motiv der *Arterhaltung*" zur „biologischen Grundkonditionierung" des Menschen erklärt: Neopragmatisches Wissen existiert nur, so Stachowiak,

> als vorläufiges Ergebnis eines Ausleseprozesses [...], dessen generelle Richtung vor allem durch praktisch-ökonomische Gründe bestimmt ist und letztlich durch das Motiv der *Arterhaltung*. [...] Erfahrungswissenschaftliche Theorien [wie der Neopragmatismus, R.S.] gelten daher immer nur „bis auf Abruf". Sie erschließen nicht ewige Wahrheiten, sondern sind darauf angelegt, dem rational handelnden, d.h. ein Maximum an Nutzen, Gewinn, Motiverfüllung usw. anstrebenden Menschen je nach Situationen, in die er sich gestellt sieht, funktionstüchtige Handlungsantizipationen zu vermitteln.[224]

Auch wenn jüngere Modelltheorien diese problematischen Implikationen glücklicherweise aussparen, weist die Arbeit mit Modellen doch weiterhin eine gewisse Affinität zum ökonomischen Funktionalismus auf: Der „Modellbegriff ist deshalb erfolgreich, weil Modellen ein *gemeinsames Funktionieren* zugrunde liegt", so Mahr, und die Dynamik des Modells lässt sich mit Stachowiak auch als ein „spekulationsfreudige[r] Optimismus" beschreiben, „ohne welchen es Fortschritt in Dingen der Wissenschaft nicht geben kann."[225] Das Modell, so lässt sich überspitzt formulieren, ist die Übersetzung des *rational choice* in die Epistemologie.

[219] Ebd., S. 434: „Vieles spricht dafür, daß nur die Schein-Objektivität intersubjektivem Für-objektiv-Haltens erreichbar ist."
[220] Ebd.
[221] Ebd. Hier schließt Stachowiak direkt an William James und die neopragmatische Tradition an, vgl. Hans Joas, Wolfgang Knöbl: Neopragmatismus. In: Hans Joas, Wolfgang Knöbl: Sozialtheorie. Zwanzig einführende Vorlesungen. Frankfurt a. M. 2013, S. 687–725.
[222] Stachowiak: Theorie der Modelle, S. 434.
[223] Ebd.
[224] Ebd., S. 435. Hervorhebung im Original.
[225] Ebd., S. 441. Hervorhebung im Original.

Stachowiaks „Modellismus“, wie er ihn später nennt,[226] hält der aktuellen Theoriedebatte über Modelle in Kunst und Wissenschaft damit unfreiwillig einen Spiegel vor. An dieser Stelle gilt es zunächst zu summieren, auf welchen funktionalistischen Prämissen die Modelltheorie aufbaut: Streng genommen kennt sie weder historisch-kritische Objektivität noch ethische Verpflichtungen außer einer Maxime der Konsensfähigkeit.[227] Zwei praktische Einwände lassen sich daraus für die folgende Untersuchung ableiten: Es gilt zum einen, das pragmatische Modell möglichst nah an das geschichtliche, tatsächliche Material zu binden und seine Struktur immer wieder am historischen Einzeltext zu prüfen; und zum anderen gilt es, die Konsensfähigkeit nicht als Zwang zur größtmöglichen Verbreitung leicht konsumierbarer Inhalte aufzufassen, sondern sie stattdessen als Anschluss an eine ideelle kritische Expertise zu präzisieren, welche die fachliche und auch ethische Tauglichkeit von Modellen im Blick hat.[228] Auch soll in diesem Rahmen vermieden werden, der Anthropologisierung des Modellbegriffs zu folgen: Dem Approximationsproblem von Modellen, die sich objektiven Tatsachen ja immer nur (wenn überhaupt) annähern, wird in der Regel dadurch begegnet, dass modellhaftes Verstehen selbst als neuronaler Prozess und damit als anthropologische Grundvoraussetzung aufgefasst wird.[229] So schlüssig dieses Argument mit Blick

[226] Herbert Stachowiak: Allgemeine Modelltheorie. Wien 1973, S. 40.

[227] Vor allem letzterer Aspekt ist für die Modelltheorie wesentlich und auch bei Mahr: Modell des Modellseins eine Grundprämisse.

[228] Orientiert sich die Konsensfähigkeit nicht in diesem engeren Sinne an einer ideellen Sachexpertise (als regulative Idee), dann birgt das Modell, und diesen Punkt gilt es in seiner kulturgeschichtlichen Tragweite noch genauer zu reflektieren, die Gefahr einer postfaktischen Theoriebildung: Modelltheoretische Untersuchungen müssen, folgen sie ihren theoretischen Implikationen, vor allem Ergebnisse produzieren, die im Forschungsdiskurs auch reproduziert werden. In diesem Sinne ist es zumindest potenziell möglich (wenn nicht sogar systemlogisch wahrscheinlich), dass sich nicht das inhaltlich korrekteste, sondern das handhabbarste und kompatibelste Modell durchsetzen wird. Dem Modellsubjekt, in diesem Fall dem modellbildenden Wissenschaftler, liegt damit die Option nahe, das Modell zu einem hohen Grad der Abstraktion zu treiben und es notfalls zu glätten, um evidente Ergebnisse zu produzieren. Am Gegenstand der Romantik lässt sich dieses Problem illustrieren: Man kann Romantik als Initiationsmythos einer selbstreflexiven Moderne veranschlagen und damit ihr Kontingenzbewusstsein aufwerten; oder man kann einen konservativ-rückblickenden Anteil der Romantik umgekehrt für die Katastrophen des 20. Jahrhunderts verantwortlich machen. Im Fall einer modelltheoretischen Arbeit begibt man sich in dieser Frage in einen ökonomischen Austauschprozess, sodass die Theorie mit dem größeren Appeal stärkere Chancen hat, sich konsensual durchzusetzen. Kurz gefasst: Eine modelltheoretische Kulturwissenschaft definiert ihre Ergebnisse über ihren Erfolg und macht sich damit potenziell anfällig für postfaktische Theorien, die viele Rezipienten interessieren mögen, aber nicht notwendig stimmen müssen.

[229] So nicht nur bei Mahr: Grundlagen, S. 329 f., Satz ((4)), sondern auch in einschlägigen Lexika wie bei Daniela Bailer-Jones, Stephan Hartmann: Modell. In: Enzyklopädie Philosophie. Hg. v. Jörg Sandkühler. Bd. 1. Hamburg 1999, S. 854–859, speziell: „Die kognitive Rolle von Modellen“, S. 856 f.

auf die aktuellen Neurowissenschaften auch klingt,[230] so gibt es für literaturwissenschaftliche Arbeiten keinen Grund, diesen universalistischen Zirkelschluss zu übernehmen: Zur Funktionsweise menschlicher Wahrnehmung gibt die folgende Untersuchung kein Werturteil ab.

Als Konsequenz ihrer pragmatischen Ausrichtung ergibt sich für die Arbeit mit Modellen, so der zweite hier diskutierte Aspekt, aber auch ein ganz praktisches Problem der *Evidenzfalle*. Der Kunsthistoriker Reinhard Wendler hat die Funktionsweise eines Modells auf einer mikrostrukturellen Ebene herausgearbeitet: Mithilfe gezielter Prämissen, die das Modellsubjekt auf der Basis eines Urteils aufstellt, sammelt das Modell eine Reihe von Merkmalen, indem es wie ein Suchfilter mit einer überkomplexen Matrix interagiert.[231] Blickt man zum Beispiel mit dem oben konstruierten Modell von Romantik auf romantische Texte, dann leuchten genau jene Textstellen auf, welche die jeweiligen Prämissen von Fragmentierung, Synthese und Kippfigur erfüllen. Als Ergebnis erhält man eine begrenzte Menge von Textstellen, die in genau diesen Merkmalen übereinstimmen und (wie nach einem Suchlauf) eine Äquivalenzreihe bilden. Ein solches Paradigma, denn nichts anderes hat man durch den modellhaften Suchbefehl konstruiert, muss zwangsläufig evident erscheinen, da alle Textstellen durch einen kleinsten gemeinsamen Nenner verbunden sind und dieser in der Ergebnisliste offen hervortritt. Mithilfe des Suchfilters aber wurde zugleich eine große Menge an Text ausgeblendet, die auf andersartige Prämissen reagieren und potenziell eine ebenso evidente Modellreihe ausgeben könnte. Die Evidenzfalle ist also folgende: Durch die urteilsbasierte Abstraktion des Materials erzeugt das Modell einen Effekt der Evidenz, der darüber hinwegtäuscht, dass auch alternative Äquivalenzreihungen möglich sind. Man kann dieses Modellierungsverfahren auch als Effekt der Blase bezeichnen: Wendet man einen modellhaften Suchfilter an, tritt man damit in eine hermetische Blase, über deren Ränder hinaus der Blick schwammig wird.

Dieser Nachteil des Modells ist zugleich sein Vorteil, da die Perspektive gezielt auf einander äquivalente Phänomene ausgerichtet wird und stringente Argumentationen möglich werden. Theoretisch aber gilt es zu reflektieren, dass der Modellfilter immer nur ein potenzieller unter unzähligen Alternativmodellen ist, auch wenn die Äquivalenzreihung des Modells in ihrem Verfahren darüber hinwegtäuscht. Dieses Problem berührt im Rahmen dieser Untersuchung nichts Geringeres als die Frage, ob man mit dem obigen Modell einen ‚Kern' des Romantischen gefunden oder nur einen gut funktionierenden Suchbefehl aufgestellt hat. Sandra Kerschbaumer widmet diesem dritten zu diskutierenden Aspekt, dem „epistemologischen Status des Modells", ein aufschlussreiches Kapitel: „Wie real ist ein theoretisches Modell eigentlich?", fragt Kerschbaumer[232] und kommt nach

[230] Zur aktuellen Auffassung, dass neuronales Lernen über Modelle funktioniere, vgl. Heinz Schirp: Wie ‚lernt' unser Gehirn Werte und Orientierungen? In: Ulrich Herrmann (Hg.): Neurodidaktik. Grundlagen und Vorschläge für gehirngerechtes Lehren und Lernen. Weinheim, Basel 2009, S. 246–260.

[231] Vgl. Reinhard Wendler: Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft. Paderborn 2013.

[232] Kerschbaumer: Immer wieder Romantik, S. 113.

Abwägung der verschiedenen Positionen – einer konstruktivistischen und einer ontologischen Argumentation – zu einer „komplexe[n] Antwort", laut der sich „die Prozesse überschneiden":

> Das im Modell Romantik Beschriebene wird einerseits konstruktiv-kreativ produziert, diese Konstruktion rekurriert aber zugleich auf einen Objektbereich, eine um 1800 in Phänomenen auffindbare Denk- und Handlungsfigur. Das Modell *ist* also einerseits in den Phänomenen der historischen Romantik wirksam *vorhanden* und wird zugleich *gemacht*. Man könnte auch sagen, ein Modell wird *gefunden*. Denn im Finden klingt zweierlei an: das Aufspüren und das Hervorheben einer Struktur in der Welt der Phänomene durch einen geschärften, suchenden Blick.[233]

Plausibel werden diese Argumente vor allem, wenn man Mahrs Definition eines Modells als Brücke zwischen Induktion und Deduktion hinzuzieht: In der Operation, „Modell von" einer Matrix zu sein, zeigt das Modell seine induktive Seite, als „Modell für" ein Applikat arbeitet es deduktiv.[234] In diesem Sinne fungiert das Modell tatsächlich als ein Mittler zwischen Theorie und Empirie, das nicht objektfrei in der Luft schwebt. Nur rückt die Frage nach der Pluralität des Modells bei Kerschbaumer aus dem Fokus: Ihre Conclusio wie auch die praktischen Analysen zielen vor allem darauf, „wesentliche[]" von „unwesentliche[n]" Aspekten der Romantik zu unterscheiden.[235] Das Modell zeigt in all seiner Konstruiertheit also doch auf eine ‚wesentliche' Strukturqualität des Romantischen, nämlich auf die Kippfigur, die entgegen anderer Romantik-Modelle behauptet werden soll.

An diesem Punkt, so lässt sich argumentieren, schlägt das diagnostizierte Evidenzproblem zu und die Modelltheorie verwandelt sich in klassischen Strukturalismus. Ein Modell entdeckt eben keine verborgene Struktur innerhalb von Texten oder innerhalb eines Literatursystems, sondern es richtet einen potenziellen, im glücklichsten Fall konsensfähigen Suchbefehl an einen Text. Auch Luis Arata weist deutlich darauf hin, die Ontologie des Modells nicht zu überschätzen:

> A model is a model. It should not be confused with a truthful representation of something beyond itself: nothing can do that, not even a theoretical model. Modeling should not be diminished as an incomplete aspect of something more profound or more real.[236]

‚Findet' man also Modelle im Text, dann setzt man sich der poststrukturalistischen Kritik aus, mithilfe von selbstgemachten Strukturen die „unendliche[] Semiose"

---

[233] Ebd., S. 116.
[234] Mahr: Modell des Modellseins, S. 209.
[235] Kerschbaumer: Immer wieder Romantik, S. 118. Kerschbaumer argumentiert zwar für eine Option zwischen ontologischer und konstruktivistischer Modellontologie, in der Analysepraxis aber behauptet ihr Ansatz, dass sich Modelle tatsächlich in Texten finden lassen und damit ‚existieren'; ein Sammelband von Kerschbaumer und Matuschek trägt entsprechend den Titel *Romantik erkennen – Modelle finden.*
[236] Luis O. Arata: A Unified View of Models. In: Leonardo 44.3 (2011), S. 282–283, S. 283.

von Texten zu begrenzen.[237] Der Mehrwert modelltheoretischen Arbeitens aber kann vielmehr darin liegen, nicht das Modell selbst validieren zu wollen, sondern ausschließlich seine Ergebnisse. Erst wenn sich mithilfe von verschiedenen Hilfsmodellen ähnliche Erkenntnisse über ein Ausgangssystem erlangen lassen, so lautet die modelltheoretisch valide Operation, dann kann eine gültige These über die Ausgangsmatrix formuliert werden. „Es ist ein Götzendienst, im weitern Sinn, wenn ich diesen Mittler in der That für Gott selbst ansehe", lässt sich auch mit Novalis einwenden: Modelle sind und bleiben pragmatische Mediatoren.[238]

Modelle sollen in dieser Untersuchung entsprechend als Konstrukte aufgefasst werden, die im Idealfall intersubjektiv nachweisbare Ergebnisse mit Blick auf eine transparente Fragestellung produzieren. Mit *pragmatischem* Zugriff *abstrahiert* das Modellsubjekt aus der Überfülle eines Ausgangssystems ein *potenzielles* Modell, das sich bestmöglich für eine spezifische Aufgabe eignet. In diesem Sinne soll das obige Modell Romantik mit seinen drei Säulen als Suchbefehl dienen, um neoromantische Texte mit der literarischen Romantik zu vergleichen. Am Ende der Arbeit entsteht selbst ein Modell von Neoromantik, welches das Phänomen neoromantischer Literatur um 1900 im Idealfall konsensfähig beschreibt. Dieses Modell ist allerdings selbst nur ein potenzielles Konstrukt unter anderen Optionen, mit dem sich (hoffentlich) neue Fragestellungen erarbeiten lassen und das sich für weitere literaturwissenschaftliche Hypothesenbildung eignet.

1.3.3 Diskursanalyse als Korrektur: Zur Klassifizierung und Auswahl neoromantischer Texte

Wie lässt sich auf modelltheoretischer Grundlage nun ein Korpus an Texten auswählen, das sich konsensfähig als ‚neoromantisch' klassifizieren lässt? Eine Antwort, die als Entscheidung den folgenden Analysen zugrunde liegt, lautet: Für diese historisch-kritische Aufgabe bietet sich der reine Modellzugriff nicht an. Zwar kann eine Modellanalyse die Frage beantworten, wie ‚romantisch' eine Neoromantik um 1900 sei; doch welche Texte überhaupt zu einer Neoromantik hinzugehören und welche nicht, lässt sich mit Blick auf das historische Phänomen nicht bzw. nur unzureichend beantworten.[239] Eine rein modellgeleitete Definition von Neoromantik müsste all jene Texte auswählen, die innerhalb des untersuchten Zeitraums mit dem eigenen, modellhaften Verständnis von Romantik kongruieren. So würde beispielsweise Thomas Mann aufgrund seiner literarischen Ironie mit

[237] Mit dieser Wendung entgegnet Moritz Baßler: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen 2005, S. 245 dem klassischen Strukturalismus: „So einfach ist es mit der intratextuellen Begrenzung der unendlichen Semiose also nicht."

[238] Novalis: Blüthenstaub <Fragment Nr. 74>. In: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hg. v. Paul Kluckhohn, Richard H. Samuel. Stuttgart 1977, S. 440.

[239] Dieses Problem zeigt sich u. a. bei Breuer, Wegmann: Neuromantik, vgl. oben, Abschn. 1.2.

hoher Wahrscheinlichkeit zum Prototypen eines neoromantischen Autors erklärt werden;[240] Hermann Hesse hingegen müsste nach aktuellem Forschungsstand aus dieser Kategorie herausfallen.[241] Dies aber widerspricht dem historischen Wissen über Neoromantik: Mit seinen Veröffentlichung im Eugen-Diederichs-Verlag und seiner regen Romantik-Rezeption steht Hesse einer Diskursströmung ‚Neuromantik' näher als Mann, der sich erst in seinem Märchenroman *Königliche Hoheit* (1908) vergleichsweise spät und aus kritischer Distanz mit der zeitgenössischen Tendenz beschäftigt.[242] Neoromantik ist also nicht nur die rein typologische Wiederaufnahme von Romantik, sondern sie entwickelt ihr eigenes Profil mit kanonischen Texten, Schreibverfahren und mit eigenen Modelloperationen.

In diesem Problem zwischen typologischer Romantik einerseits und historisch geprägter Neoromantik andererseits lässt sich der wesentliche Grund dafür ausmachen, weshalb das Phänomen bis heute nur unscharf erfasst wurde. Beide Ebenen gleichzeitig bearbeiten zu wollen, führt notwendigerweise zu Widersprüchen – da eine historische Neoromantik nicht den jüngeren Forschungsmodellen von Romantik idealtypisch entspricht, sondern auf ein ganz eigenes Romantikverständnis zurückgreift. Um der komplexen Verschränkung von heutigem Romantikmodell, damaligem Romantikwissen und zeitgenössischem Neoromantik-Profil produktiv zu begegnen, hilft die schlichte, aber konsequente Trennung der zwei analytischen Operationen: Zuerst kann ein historisches Diskurswissen über Neoromantik aufbereitet und rekonstruiert werden, um anschließend – und auf Grundlage dieses Profils – den modellhaften Vergleich mit der Romantik zu initiieren. Die erste Operation, die auch den ersten Hauptteil der Untersuchung ausmacht, lässt sich als eine *Transformationsanalyse* bezeichnen, die zweite als ein *Modellvergleich.*

> **Transformationsanalyse**: Ich *rekonstruiere* ein zeitgenössisches Profil von Neoromantik (z.B. einer bestimmten Gruppe) und prüfe die Veränderungen und Aktualisierungen, welche ihr die Zeitgenossen im Vergleich zu ihrem Romantik-Verständnis zuschreiben.

---

[240] Vgl. hierzu Matthias Löwe: ‚Romantik' bei Thomas Mann. Leitbegriff, Rezeptionsobjekt, Strukturphänomen. In: Jens Ewen, Tim Lörke, Regine Zeller (Hg.): Im Schatten des Lindenbaums. Thomas Mann und die Romantik. Würzburg 2016, S. 21–70.

[241] Vgl. hierzu ebenfalls Matthias Löwe: Der „Duft der blauen Blume". Hesses Romantik- und Novalis-Bild. In: Henriette Herwig, Florian Trabert (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg im Breisgau 2013, S. 155–168.

[242] Hermann Hesse wurde bereits um 1900 als eines der „stärksten und eigentümlichsten Talente" einer „neuromantische[n] Richtung" bezeichnet, zum Beispiel bei Carl Busse: Vorwort. In: Hermann Hesse: Gedichte. Hg. v. Carl Busse. Berlin 1902, S. VII. Thomas Manns Name fällt in diesem Kontext vergleichsweise selten. Zwar beobachtet schon eine der frühesten Monographien von Käte Hamburger: Thomas Mann und die Romantik. Eine problemgeschichtliche Studie. Berlin 1932 ein Wechselverhältnis, auf eine neoromantische Strömung um 1900 wird allerdings nicht eingegangen. Mehr noch: Den Lesern werde bei der Lektüre Manns „sozusagen wenig romantisch zumute", so Hamburger, denn die wesentlichen Motive der Romantik spielen bei ihm „keine Rolle", S. 1. Vgl. zu Thomas Manns Neoromantik ferner Raphael Stübe: Die Unzeitgemäßen. Strategien im Umgang mit Modetendenzen bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann – am Beispiel der Neoromantik. In. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49/4 (2019), S. 601–619.

> **Modellvergleich**: Ich *konstruiere* ein Modell von Romantik auf der Höhe des aktuellen Forschungsstandes und prüfe auf dieser Folie, inwiefern die Untersuchungsgegenstände romantische Elemente aufgreifen und modifizieren.

Diese beiden Operationen entsprechen dem sukzessiven Vorgehen dieser Arbeit: Während die erste Hälfte diskursanalytisch operiert, um historisches Wissen auszugraben, widmet sich die zweite Hälfte der Untersuchung literarischer Texte und prüft sie mithilfe des Modells auf ihre Aktualisierung von Romantik.

Nachdem die Grundlagen für die methodisch avancierte Modellanalyse bereits gelegt wurden, bedarf es auch zur historisch-kritischen Transformationsanalyse einiger klärender Prämissen. In der folgenden Analysepraxis wird sie als eine spezifische, pragmatisch geöffnete Auslegung der Diskursanalyse angewandt. Insgesamt ist die Methode der Diskursanalyse (im Anschluss an Foucault) in den Kulturwissenschaften nach wie vor so verbreitet wie schillernd, da sie von den unterschiedlichsten Disziplinen variabel verwendet wird. Die dominante literaturwissenschaftliche Auslegung ähnelt der Diskursanalyse der Geschichtswissenschaft: Diskurse sind demnach historisch gebundene Wissenscluster, die sich in Redebeiträgen (fr. *discours*) manifestieren, einem jeweils spezifischen Set von Regeln folgen und sich über Texte bzw. Quellen erschließen lassen.[243] Wissen, so eine epistemologische Grundannahme dieses Ansatzes, sei demnach historisch veränderbar und lässt sich über seine Repräsentationen kritisch analysieren.[244]

Allerdings ergeben sich aus dieser Prämisse auch Probleme. Kämper, Warnke und Schmidt-Brücken weisen in ihrer methodologischen Reflexion auf ein implizites Problem der ubiquitären Historizität hin, die dem diskursanalytischen Ansatz zum Verhängnis werden kann. Wenn sich alles Wissen in Form vergänglicher Diskurse organisiert, so müssen auch die eigenen Forschungsergebnisse als diskursive Ereignisse aufgefasst werden, die fest in der Gegenwart verankert und somit in ihrem erkenntnistheoretischen Gehalt fluide sind. Mit Blick auf die Gebundenheit an „Zeitumstände“ diskursanalytischer Forschungen kommen die Verfasser zu einem ernstzunehmenden Fazit: „In diesem Sinn möchten wir dafür plädieren, Diskursanalyse stärker als bisher als ein aussagenhistorisches Projekt zu betreiben: als Verfahren der Vergegenwärtigung vergangener Gewissheiten ebenso wie als Historisierung und damit Relativierung von Gegenwart.“[245]

Wie schon in Foucaults Antrittsvorlesung zur *Ordnung des Diskurses* (1970) angedeutet, gibt es auch in der Wissenschaft kein Entkommen aus den fluiden

[243] Vgl. Achim Landwehr: Historische Diskursanalyse. Frankfurt a. M., New York ^{2}2018, hier S. 89–96.

[244] Vgl. neben ebd. schon den einschlägigen Gründungstext von Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses [1972]. München 1991, in dem diese Prämisse geradezu ästhetisch inszeniert wird.

[245] Heidrun Kämper, Ingo H. Warnke, Daniel Schmidt-Brücken: Diskursive Historizität. In: Dies. (Hg.): Textuelle Historizität. Interdisziplinäre Perspektiven auf das historische Apriori. Berlin, New York 2016, S. 1–8, S. 1, S. 4.

Diskursen.[246] Die präsentistische Verortung von Forschungsergebnissen muss aber kein Manko sein: Nutzt man das kulturelle Wissen der Gegenwart als kritische Vergleichsfolie, nicht um zyklische Wiederholungen zu bestätigen, sondern um Bruchstellen und Unwahrscheinlichkeiten aufzudecken, kann gerade der Kontrast zwischen vergangenem und aktuellem Wissen (z. B. über Romantik) Dissonanzen aufdecken, die als historische Erkenntnis valide sind. *Ähnlichkeiten* zwischen der Gegenwart und einer historischen Epoche aufzuzeigen, ist – streng methodologisch betrachtet – anspruchsvoller, da sich der eigene subjektive Eindruck im Äquivalenzvergleich nicht vollständig tilgen lässt.[247] Eine materialbasierte Suche nach *Differenzen* aber kann in einem ergebnisoffenen Prozess auf Funde stoßen, die nicht aus subjektiven Vorannahmen, sondern aus den historischen Texten selbst entwickelt werden. Deshalb wird im Folgenden eine Transformationsanalyse dem Modellvergleich vorangestellt: Erst arbeitet der kritische Blick in das Material gezielt Unterschiede im Neoromantik-Diskurs heraus, um anschließend – mithilfe des Modells – auch mögliche Ähnlichkeiten zwischen einem aktuellen Romantik-Verständnis und der Neoromantik um 1900 zu beschreiben. Der Fokus auf Transformationen liefert also die Basis, auf dessen Folie mögliche Ähnlichkeiten neu bewertet werden können.[248]

Neben diesem Akzent auf Transformationen zeichnet sich die folgende Diskurs- bzw. Transformationsanalyse zusätzlich durch eine weitere Besonderheit aus. Während literaturwissenschaftliche oder auch linguistische Diskursanalysen sich häufig auf eine mediale Gattung konzentrieren – zum Beispiel auf Romantik-Diskurse in literarischen Zeitschriften –, probiert die folgende Methode, Mediengrenzen zu überschreiten und einen transmedialen Diskurs über Neoromantik einzufangen. Manche Auslegungen der klassischen Diskursanalyse tendieren wiederum dazu, in diesem Zuge die Grenzen zwischen fiktionalen und faktualen Texten einzuebnen und faktuales Wissen zu bevorzugen, womit die ästhetische Eigenqualität literarischer Texte in den Hintergrund rückt. Jürgen Link ist diesem Problem mit dem Interdiskurs-Begriff begegnet: Gerade Literatur fungiere als Vermittlungsinstanz zwischen Spezialdiskursen und Öffentlichkeiten, weshalb ihre ästhetischen Übersetzungsprozesse als Quelle für ein kulturelles, interdiskursives Wissen taugen.[249] Eigenlogiken ästhetischer Strategien bleiben aber im Forschungsinteresse des Interdiskurs-Begriffs tendenziell nachgeordnet. Um im Folgenden ein möglichst belastbares Bild eines literarhistorischen Phänomens zu gewinnen, bilden kontextuelle Wissensbestände die notwendige Basis, um anschließend auch die spezifische Historizität der literarischen Formstrategien aufschließen zu können.

[246] Vgl. die einleitende Reflexion über den Standpunkt des eigenen Forschens und Referierens bei Foucault: Ordnung des Diskurs, S. 5–7.

[247] Mit Blick auf die Analogien soll deshalb das Modell aushelfen, vgl. oben, Abschn. 1.3.1.

[248] Sowohl Diskursanalyse als auch Modellvergleich bemühen sich also, Transformationen von Aussagen über Romantik auf der Folie der Gegenwart aufzuzeigen, und sind gerade aufgrund dieser Schnittmenge – trotz ihrer unterschiedlichen Beschreibungsebenen – miteinander kompatibel.

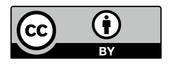
[249] Vgl. Jürgen Link: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. In: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M. 1992, S. 284–307.

Aus diesem Grund werden die essayistischen und analytischen Äußerungen der Autoren in dieser Untersuchung unmittelbar vor den Modellanalysen geklärt. Das Ziel soll es sein, etwas über die historisch verortete Funktionsweise dieser literarischen Texte zu erfahren; und dafür sind die Essays und Einschätzungen der einzelnen Autoren zur Neoromantik unverzichtbar.

Einer drohenden Überkomplexität des Materials können in diesem Fall zwei Argumente entgegenwirken: Erstens ist die Neoromantik bereits ein innerliterarischer Diskurs, dessen Virulenz zwar im Laufe der 1900er Jahre zunimmt, aber dennoch im Wesentlichen auf Zeitschriften, wissenschaftliche Abhandlungen und literarische Texte begrenzt ist. Die Höhe der Prozentzahlen im *Google NGram Viewer* (s. oben, Abb. 1.2) zeigt an, dass es sich um einen Subdiskurs handelt, der – anders als Romantik als Gesamtkomplex – überschaubar und im Rahmen einer solchen Arbeit behandelbar ist. Zweitens wird das Diskursmaterial mithilfe eines abstrahierenden Zugriffs gesichtet und derart ausgewertet, dass die als wesentlich erachteten Texte und Argumente angeführt werden, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu gewähren. Statt also jeden einzelnen Redebeitrag im Kontext der Neoromantik anführen zu müssen, werden diejenigen Texte analysiert, die besonders häufig besprochen bzw. auf Grundlage der Textzeugnisse rege rezipiert wurden. Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne* (dt. 1889) beispielsweise wird nachweislich, vor allem aufgrund eines Vorworts von Theodor Wolff, als Impulstext neoromantischer Literatur gelesen, weshalb er als kanonischer Roman in der Transformationsanalyse ausgewertet wird; ebenso partizipiert Ricarda Huchs wissenschaftliche Romantik-Monographie an diesem transmedialen Gesamtdiskurs.[250] Die Modellvergleiche hingegen, wie sie im zweiten Teil der Untersuchung an Mann, Ewers und Hesse durchgeführt werden, erheben nicht den Anspruch, einem diskursiven Stellenwert der Werke gerecht zu werden. Dort finden stattdessen Stichproben unter dem Brennglas aktueller Romantikforschung statt, um modellhafte Schnittmengen literarischer Einzeltexte auszuwerten.

Die Transformationsanalyse dient also dazu, mit kritischem Blick die Entstehung und den Wandel von Neoromantik zu beschreiben, wie sie sich auf ihrer historisch-diskursiven Ebene entwickelt. An ihrem Ende steht ein historisches Deutungsangebot, das es ermöglicht, wiederkehrende Argumentationsmuster zu erkennen und Einzelaussagen wie Akteure auf ihrem Hintergrund zu klassifizieren. Als ein „aussagenhistorisches Projekt“ betrieben,[251] wird entsprechend das diskursive Wissen über Neoromantik zwischen 1890 und 1910 rekonstruiert. Erst auf dieser Grundlage kann eine historisch informierte Modellanalyse erfolgen.

[250] Siehe unten, Abschn. 2.1.3 und Abschn. 2.2.4.
[251] Kämper, Warnke, Schmidt-Brücken: Diskursive Historizität, S. 4.


BY



2 Transformationen

Diskurse um eine neue Romantik

> Es liegt in romantischen Bestrebungen immer etwas disharmonisches, ein Wille zur Zersetzung.
>
> Hugo von Hofmannsthal: *Aufzeichnungen* (1892)[1]

Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine umfassende Werkausgabe der Schriften Friedrich von Hardenbergs erscheint,[2] platziert der Eugen Diederichs-Verlag einige Werbeanzeigen im Anhang seiner Bücher, um das Programm des jungen Verlags vorzustellen und in diesem Zuge auch die *Sämmtlichen Werke* des Novalis zu bewerben. Eine solche Novalis-Werbung, die einen ersten Einblick in die Romantik-Rezeption der Jahrhundertwende ermöglicht, findet sich auf den letzten Seiten der Erstausgabe von Wilhelm Bölsches *Liebesleben in der Natur* (1898):

> Die erste vollständige Novalis-Ausgabe. Nachdem Maeterlinck die Aufmerksamkeit in Frankreich auf Novalis gelenkt hatte und seitdem dort die ganze litterarische Richtung, die Neuromantik, an ihn anknüpft, beginnt er auch wieder in Deutschland das Interesse eines jeden Litteraturfreundes zu finden.[3]

Statt auf die literarische Romantik des frühen 19. Jahrhunderts zu verweisen, entscheiden sich die Herausgeber, Hardenbergs Schriften aus ihrer historischen

[1] Hugo von Hofmannsthal: Aufzeichnungen. Hg. v. Rudolf Hirsch, Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 2013, S. 190. Die Notiz stammt aus dem Jahr 1892, in dem sich Hofmannsthal intensiv mit Romantik auseinandersetzt, angeregt u. a. durch die Lektüre Maeterlincks, Jacobsens und durch Hermann Bahr, vgl. ebd., S. 182–192.

[2] Novalis: Sämmtliche Werke, Hg. v. Carl Meissner, eingeleitet v. Bruno Wille. Florenz, Leipzig 1898.

[3] Wilhelm Bölsche: Das Liebesleben in der Natur. Eine Entwickelungsgeschichte der Liebe. 1. Folge. Florenz, Leipzig 1898, Anhang o. S.

R. Stübe, *Neoromantik der Jahrhundertwende*, Neue Romantikforschung 2,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-66289-2_2

Verankerung zu lösen und sie stattdessen im Kontext einer internationalen „Richtung“, der französischen „Neuromantik“ zu verorten. Allein dieser Befund kann überraschen: Eine neue Romantik wird in dieser Werbeanzeige als Exportartikel aus Frankreich gehandelt und ist damit Teil einer internationalen Moderne, die Deutschland und Österreich erst in einem zweiten Schritt erreicht. Für die Aktualität von Novalis bürgt der Name Maurice Maeterlinck, der Teile von Hardenbergs Werk ins Französische übersetzte. In der französischsprachigen Literatur also, so scheint es, entdecken junge Autorinnen und Autoren die historische Frühromantik erstmals neu.

Die Auffassung einer solchen „neue[n] Romantik“ als literarische Mode aus Paris[4] durchläuft in den Jahren von 1890 bis 1910 allerdings eine rasante Veränderung. Zwei Beispiele schicken voraus, welcher vehementen Remodellierung die Neoromantik – und mit ihr das Verständnis von historischer Romantik – in dem untersuchten Zeitraum unterliegt. Im Jahr 1896 spricht Hugo von Hofmannsthal noch emphatisch von „einer neuen Romantik, in der das Wesen der alten, Unzufriedenheit mit der Welt, aufgehoben erscheint“.[5] Genau zehn Jahre später findet sich in seinen Aufzeichnungen hingegen der „Vorschlag […], den Namen Romantik außer Gebrauch zu setzen“. In einer anschließenden „Motivierung“ akzentuiert Hofmannsthal das Verschwinden einer individuellen Note im Zuge terminologischer Vereinheitlichung:

> mit dem Worte Romantik haben die Dichter jener Epoche sich selbst eine Atmosphäre suggeriert, worin aber das worauf es einzig ankommt, das Einzelne, Nie-wiederkehrende, das Besonderste verschleiert wird. Das Vage, Unzulängliche, in Allengleiche, das Unbestimmte, das worüber sich viele verständigen konnten, drängt sich vor und verschleiert die Idee jedes Einzelnen.[6]

Diese Kritik an einer undifferenzierten Gruppenatmosphäre, die Hofmannsthal der historischen Romantik vorwirft, greift auf seine eigenen Erfahrungen mit der Neoromantik zurück, von der sich Hofmannsthal ab einem gewissen Punkt zu distanzieren versucht. Dass er in der Folgezeit dennoch, vor allem in den 1930er

[4] Vgl. als Initiator dieses Narrativs Hermann Bahr: Wahrheit! Wahrheit! [1891]. In: Die Überwindung des Naturalismus. Hg. v. Claus Pias. Weimar 2013, S. 120–127, hier S. 127.

[5] Hugo von Hofmannsthal: Das Buch von Peter Altenberg [1896]. In: Reden und Aufsätze 1. Hg. v. Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner, Johannes Barth. Frankfurt a. M. 2015, S. 189–194, S. 193. Hofmannsthals früheste Proklamationen einer Neoromantik datieren sogar noch einige Jahre zurück, wie Bamberg: Verwandte Verwandlungen, S. 22 f. gezeigt hat: Auch *Gabriele D' Annunzio* (1892) ist für Hofmannsthal in seinem berühmten Essay ein „nervöse[r] Romantiker, und Bahrs Drama *Die Mutter* (1891) sei „modern und romantisch zugleich, indem es moderne Motive ins Romantische zuspitzt, verzerrt, hinüberbildet“. Zit. nach ebd.

[6] Aufzeichnung vom 23. November 1906. In: Hofmannsthal: Aufzeichnungen, S. 531 f. Die Tagebuchnotiz wurde auch zum Ausgangspunkt der Überlegungen von Ziolkowski: Nachleben der Romantik, S. 16.

Jahren, ausgerechnet zum prototypischen Vertreter der literarischen ‚Neuromantik' avanciert,[7] kann diese dezidierte Abwendung von der Romantik nicht verhindern.[8]

Noch deutlicher positioniert sich der junge Heinrich Mann zur ‚neuen Romantik', die er zu Beginn seines Schaffens in Anlehnung an Bahr, Bourget und Maeterlinck explizit mitgestaltet. In einem gleichnamigen Essay zur *Neuen Romantik* (1892) proklamiert er in der Zeitschrift *Die Gegenwart*: „Und die Aufgabe einer solchen literarischen Interimsperiode, wie der Naturalismus eine war, scheint nach diesem zu sein: *die kommende Romantik zeitgemäß zu machen*".[9] Von dieser in Sperrschrift gedruckten Formel wird er sich zehn Jahre später ebenfalls distanzieren: Mit Blick auf seinen Roman *Die Göttinnen* (1902) gibt er in der Wiener Tageszeitung *Die Zeit* zu Protokoll: „Ich habe keine blaue Romantik erfinden wollen, sondern eine Wirklichkeit, intensiver gesehen als man sie sieht".[10]

Spätestens gegen Ende der 1900er Jahre ist die Romantik damit für viele Schriftsteller zu einer nicht mehr tragbaren Terminologie geworden, die von neuen Akteuren und anderen Motiven besetzt wird. „Sagen wir's nur frei heraus", kritisiert Kurt Walter-Goldschmidt in einem Essay über *Romantik-Epigonen* (1907), „die Romantik ist im Begriff und in Gefahr, Konvention – wenn nicht Schlimmeres: Konjunktur und Spekulation – zu werden."[11] Dass eine Vielzahl heute kanonisierter Autoren ihre Verfahren in Auseinandersetzung mit einer zeitgenössischen Auffassung von Romantik entwickelt haben, die sie im Kontext einer ‚neuen Romantik' zu modifizieren versuchten, rückte im Zuge der oben skizzierten Rezeptionsgeschichte aus dem Blickfeld. Um sich der Neoromantik der Jahrhundertwende somit auf der Ebene der Diskurse bzw. eines ‚Denksystems' um 1900 anzunähern, werden im Folgenden jene Wissensbestande analysiert, die implizit aufgerufen werden, sobald von ‚neuer Romantik' die Rede ist. Hier wird zu rekonstruieren sein, was genau die Akteure an der Romantik positiv evaluieren bzw. reizvoll oder problematisch finden; und welche Aspekte sie im Gegenzug korrigieren wollen. Erst auf dieser Folie lässt sich ein kulturelles Wissen über Neoromantik aufarbeiten, an dem die literarischen Texte partizipieren – und das sie mit ihren jeweiligen Verfahren zu aktualisieren versuchen.

[7] Vgl. Kimmich: Neuromantik, exemplarisch S. 99.

[8] Das Verhältnis Hofmannsthals zwischen ‚neuromantischer' Typologie und ‚antiromantischem' Selbstverständnis hat jüngst Bamberg: Verwandte Verwandlungen am Beispiel des *Gesprächs über Gedichte* (1904) diskutiert, um zunächst einmal ein „produktives […] Spannungsverhältnis", S. 34 zu konstatieren. Ihre finale These lautet, dass Hofmannsthal im Vergleich mit der Romantik „die wichtigste Voraussetzung frühromantischer Poetik ausschalten will: die Subjektivität", ebd., S. 34.

[9] Heinrich Mann: Neue Romantik [1892]. In: Essays und Publizistik. Bd. 1: Mai 1889 bis August 1904. Hg. v. Peter Stein. Bielefeld 2013, S. 31–35, S. 32.

[10] Heinrich Mann: <Über *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy*> [1903]. In: Essays und Publizistik 1 (2013), S. 437. Zuerst publiziert in *Die Zeit* vom 13.1.1903.

[11] Kurt Walter-Goldschmidt: Romantik-Epigonen [1907]. In: Das literarische Echo 10/23 (1907/08), S. 1615–1622, S. 1615.

„Aber wie konnte Romantik Trumpf werden?“,[12] lautet damit die erste Frage, die der folgende Teil mit Blick auf die Debatten von 1890 bis 1896 zu klären versucht. Während in dieser frühen Phase noch eine Wiederentdeckung und produktive Aneignung von Romantik beschrieben werden kann, beginnt in den Jahren 1896 bis 1904 eine zweite Phase der Transformation, in der eine wissenschaftliche Erforschung der historischen Romantik mit einer Rückbindung an die deutschnationale Tradition einhergeht. Anhand einer dritten Phase nach 1906 kann schließlich gezeigt werden, wie auf der einen Seite eine Theoretisierung der nunmehr nationalistisch grundierten ‚Neuromantik‘ geschieht, auf der anderen Seite aber zahlreiche Autoren sich vom Diskurs um Romantik und Neoromantik entfernen.

2.1 Nervöse Romantik: Wiederentdeckung und Aneignung eines offenen Begriffs (1890–1896)

Als Leo Berg im Jahr 1891 einen Aufsatz über *Die Romantik der Moderne* verfasst, wagt er eine literaturgeschichtliche Prognose: „Das letzte Dezennium des Jahrhunderts oder das erste des neuen wird vermutlich einmal in die Literaturgeschichten der Zukunft unter dem gemeinsamen Titel: ‚Die naturalistische Romantik in Europa‘ behandelt werden.“[13] Diese Vorhersage hat sich mit Blick auf jüngere Literaturgeschichten nicht bewahrheiten können, auch wenn ähnliche Diagnosen durchaus noch in den Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts auftauchten. Im folgenden Kapitel soll plausibilisiert werden, weshalb Leo Berg alle Berechtigung hatte, im Jahr 1891 noch von einem literarhistorischen „Kopfsprung in die neue Romantik“ auszugehen.[14] Zunächst wird dafür Hermann Bahr in seiner Rolle als Impulsgeber analysiert, woraufhin drei Diskurskonstellationen aufgezeigt werden, die eine modische Emphase für die ‚neue Romantik‘ ermöglichten. Schließlich treten vier exemplarische Akteure in den Vordergrund, die das Gespräch über eine Neoromantik der Jahrhundertwende eingeleitet und früh mitgestaltet haben.

2.1.1 Die romantische *Überwindung des Naturalismus:* Hermann Bahr

Mit Blick auf den deutschsprachigen Diskurs lässt sich um das Jahr 1890 eine Schlüsselfigur ausmachen, die den Begriff der Romantik aus dem historischen

[12] Ebd., S. 1615 aus einer Position ex posteriori.
[13] Leo Berg: Die Romantik der Moderne [1891]. In: Gotthart Wunberg (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Freiburg im Breisgau 1998, S. 139–149, S. 146.
[14] Bahr: Wahrheit! Wahrheit!, S. 127.

Archiv ausgräbt und ihn an die jungen Autoren der Jahrhundertwende heranträgt: Hermann Bahr. Unbestritten von der heutigen Forschung ist Bahrs Rolle als „Netzwerker, Trendscout und Modeautor“ insbesondere der 1890er Jahre,[15] in denen er am Erfolg und an der Verbreitung des jungen Wiens maßgeblichen Anteil trägt.[16] Zahlreiche Akzente, die er in seinen essayistischen Schriften zur *Kritik der Moderne* (1890) und zur *Überwindung des Naturalismus* (1891) setzt, werden im deutschsprachigen Diskurs der literarischen ‚Moderne‘ rezipiert und reproduziert, womit er als Urheber der Begriffskombination einer ‚neuen Romantik‘ ausgewiesen werden kann.[17] Erstmals wörtlich benannt taucht diese Terminologie bei Bahr, zunächst noch als tastendes Angebot neben der „neue[n] Psychologie“ und dem „neue[n] Idealismus“, in seinem Essay über *Naturalismus und Naturalismus* (1890) auf,[18] um anschließend zu einem Schlüsselbegriff der nachfolgenden Schriften zu werden. So endet der Text *Wahrheit! Wahrheit!* (1891) exemplarisch mit der literarhistorischen Prognose: „Dann ist alles bereits zum jähen Kopfsprung in die neue Romantik, in das neue Ideal, ins Unbekannte“.[19]

Wie genau eine solche „neue Romantik“ allerdings auszusehen habe und welche literarischen Mittel zu ihr überleiten, in dieser Einschätzung variieren die einzelnen Textangebote Bahrs. Die Forschung hat für die fehlende Kohärenz seiner essayistischen Schriften deutliche Worte gefunden: „Wer mehr als einen Text von Bahr gelesen hat – manchmal reicht auch einer –, der stößt auf Ungereimtheiten und Widersprüche“, so Jutta Müller-Tamm.[20] Ein Längsschnitt durch die einzelnen Entwürfe von „neue[r] Romantik“ bestätigt diesen Befund und macht

---

[15] Martin Anton Müller, Claus Pias, Gottfried Schnödl: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Hermann Bahr. Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden. Berlin et.al. 2014, S. 7–14, S. 8.

[16] Exemplarisch nachvollziehbar an Hermann Bahr: Loris, in: Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit 3.1 (1892), S. 94–98, mit dem er Hugo von Hofmannsthal in das literarische Feld der Jahrhundertwende einführt. Dabei sollte der bedeutende Einfluss Bahrs insbesondere auf den Zeitraum zwischen ca. 1887–1893 datiert werden, wohingegen er bald darauf gemäßigtere bzw. nicht mehr meinungsbildende Richtungen vertritt. Vgl. zur Situation um 1896 Peter Sprengel: Hermann Bahr und Gerhart Hauptmann. In: Johann Lachinger (Hg.): Hermann Bahr. Mittler der europäischen Moderne. Linz 1998, S. 205–213, S. 205: „[F]ür Bahr ist der Radikalismus seiner Jung-Wiener Anfänge damals auch schon Geschichte“.

[17] Aufgrund der neuartigen Semantik und Verwendungsweise schmälern auch die Argumente bei Grimm: Neuromantik keineswegs Bahrs Rolle als Initiator des Diskurses, vgl. auch oben, Abschn. 1.2.

[18] Hermann Bahr: Naturalismus und Naturalismus [1890]. In: Überwindung des Naturalismus, S. 47–52. S. 47.

[19] Bahr: Wahrheit! Wahrheit!, S. 127. Vgl. auch die ausführliche Rekonstruktion der „Begriffschöpfung ‚Neue Romantik‘“, die Peter Stein ebenfalls Bahr zuschreibt, im Kommentar zu Heinrich Mann: Essays und Publizistik 1, S. 535.

[20] Jutta Müller-Tamm: Impressionismus zwischen Griechentum und Grammophon. Klassik als typologische Kategorie bei Hermann Bahr. In: Martin Anton Müller, Claus Pias, Gottfried Schnödl (Hg.): Hermann Bahr. Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden. Berlin et.al. 2014, S. 137–150, S. 138. Müller-Tamm wird ebd. noch konkreter: „Mit diesem Befund – dass bei Bahr

die Inkonsequenz in Bahrs literarhistorischen Thesen deutlich: Mal „wird [es] wieder Romantik, es wird wieder Symbolik: aber eine Nervenromantik jetzt und eine Nervensymbolik“;[21] dann wiederum besteht das Romantische aus „schelmischen Traumgeburten mutwilliger Champagnerlaune“;[22] an anderer Stelle ist die historische Romantik selbst „nervös[]“, da sie „Schmerz und Entrüstung als kräftige Farben und besondere Töne sucht.“[23] Die jeweilige Modellierung von Romantik ändert sich bei Bahr entsprechend dem anstehenden Argument.

Dennoch lassen sich, wie auch Müller-Tamm in ihrer Analyse von Bahrs Klassik-Begriff feststellt, über einen längeren Zeitraum konstant bleibende Parameter ausmachen, nach denen die einzelnen Literaturströmungen in Bahrs Texten zurechtmodelliert werden. Hinter den variierenden Einzelentwürfen verberge sich ein gleichbleibender „Bewertungsmaßstab“,[24] was analog auch auf den Romantik-Begriff zutrifft: Zwar charakterisiert Bahr die historische Romantik um 1800 anhand widersprüchlicher Inhalte, am Aufkommen einer ‚neuen Romantik‘ und deren positiver Bewertung als zukünftige Literaturströmung hegt er jedoch keinen Zweifel. Was immer ‚Romantik‘ auch sein mag, ihre Wiederentdeckung für die neueren Strömungen ist die „gegenwärtige Aufgabe der Litteratur“.[25] Die bekannteste und wirkungsmächtigste Formel hierfür liefert Bahr in seinem titelgebenden Essay zur *Überwindung des Naturalismus* (1891):

> Ich glaube also, daß der Naturalismus überwunden werden wird durch eine nervöse Romantik; noch lieber möchte ich sagen: durch eine Mystik der Nerven. Dann freilich wäre der Naturalismus nicht bloß ein Korrektiv der philosophischen Verbildung: Er wäre dann geradezu die Entbindung der Moderne.[26]

Mit dem Naturalismus als Zwischenakt beginnt, dieser vergleichsweise späten Textstelle zufolge,[27] eine neue Periode der Literaturgeschichte, in der eine naturwissenschaftliche Psychophysiologie – hier mit dem Paradigma der „Nerven“

---

nichts Bestand hat, dass seine ästhetischen und weltanschaulichen Positionen wechseln, dass seine Texte begrifflich inkonsistent sind – kann man niemanden verblüffen.“

[21] Hermann Bahr: Maurice Maeterlinck [1891]. In: Überwindung des Naturalismus, S. 161–167, S. 164.

[22] Hermann Bahr: Henrik Ibsen [1887]. In: Zur Kritik der Moderne. Hg. v. Claus Pias. Weimar [2]2013, S. 61–82, S. 70.

[23] Hermann Bahr: Kunst und Kritik [1889]. In: Überwindung des Naturalismus, S. 101–108, S. 103.

[24] Müller-Tamm: Impressionismus, S. 142.

[25] Bahr: Henrik Ibsen, S. 72. Insbesondere gilt dieses Credo für Bahr in den Jahren 1887–1894, wobei schon ab 1891 eine leichte Abschwächung festzustellen ist.

[26] Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus [1891]. In: Überwindung des Naturalismus, S. 129–134, S. 131 f.

[27] Der bekannte *Überwindungs*-Essay (ebd.) ensteht immerhin vier Jahr nach dem Essay über *Henrik Ibsen* (1887) und als einer der letzten Texte der *Überwindung des Naturalismus*-Sammlung (1891).

anzitiert[28] – mit einer romantischen „Mystik“ kombiniert wird. In nur wenigen Stichworten eröffnet Bahr seine eigenwillige Interpretation der Literaturgeschichte: „[W]enn der Klassizismus Mensch sagt, so meint er Vernunft und Gefühl; und wenn die Romantik Mensch sagt, so meint sie Leidenschaft und Sinne; und wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven.“[29] Erst eine Synthese aus naturalistischem Kausalitätsdenken und romantischem Sensualismus führt zu der erwünschten *Überwindung des Naturalismus*.

Mit dieser stark abstrahierenden, tendenziell flexiblen Modellierung von Romantik werden Bahrs Texte zum Ausgangspunkt einer produktiven Rezeption der ‚neuen Romantik‘. Dass er sich dabei nicht nur des Begriffs, sondern im Zuge seiner Argumentation selbst einer romantischen Denkfigur bedient, lässt sich am frühen Essay über *Henrik Ibsen* (1887) belegen, in dem er erstmals und in aller Ausführlichkeit die Idee einer „Synthese von Naturalismus und Romantik“ entwickelt.[30] Ganz im Sinne einer triadischen Geschichtskonstruktion führt Bahr die Romantik hier als ein historisches Paradigma ein, das von einem gegenläufigen Realismus abgelöst wurde. „Europa hatte die Romantik satt. […] Man hatte sich die Wirklichkeit so behaglich eingerichtet, daß man nichts anderes begehrte als eben diese Wirklichkeit, immer und überall.“[31] Die realistische Gegenbewegung, in der man sich zeitgenössisch noch befinde und als dessen Höhepunkt Bahr den Naturalismus ansieht,[32] sei allerdings nur eine unvollständige Reaktion:

> Diese Abkehr von der Romantik, in der Litteratur wie überall, war nur Negation. Diese ganze neue Litteratur war eigentlich nur umgedrehte und auf den Kopf gestellte Romantik. Sie rollte nur die andere Seite desselben Problems auf. Zur Lösung des Problems gehörte mehr. Dazu mußte man die beiden Stücke, die man so getrennt besaß, zur Bildung einer neuen Ganzheit vereinigen und die Zwietracht ihrer Widersprüche in einer höheren Einheit versöhnen. Und diese Tendenz beherrscht alle Gegenwart.[33]

[28] Zum Neurasthenie-Diskurs der Jahrhundertwende, der in diesem Literatursystem äußerst produktiv funktionalisiert wird, vgl. Pross: Dekadenz, S. 246–255 sowie am Beispiel der Brüder Mann Sebastian Zilles: Neurasthenie als Profession. Neurastheniker in der frühen Novellistik Heinrich und Thomas Manns. In: Thomas Wortmann, Sebastian Zilles (Hg.): Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann. Würzburg 2016, S. 145–165.

[29] Bahr: Überwindung des Naturalismus, S. 131.

[30] Bahr: Henrik Ibsen, S. 72. Der Ibsen-Essay kann mit mehreren Reprints, u. a. in einem Sonderabdruck im Verlag der Deutschen Worte (1887), als der wichtigste Aufsatz Bahrs bis zur *Überwindung des Naturalismus* gedeutet werden und verhalf Bahr wesentlich zu seiner späteren Anerkennung. Obwohl die Terminologie einer ‚neuen Romantik‘ hier noch nicht verwendet wird, führen die Argumente bereits zur Nervenromantik seiner späteren Essays.

[31] Bahr: Henrik Ibsen, S. 70.

[32] Inwiefern Realismus und Naturalismus im Diskurs der 1880er Jahre ineinander fallen, dazu siehe unten, Abschn. 2.1.2 sowie Jutta Kolkenbrock-Netz: Realismus und Naturalismus als literaturhistorische und ästhetische Begriffe. Bemerkungen zur Diskursgeschichte literarischer Programmatik zwischen 1880 und 1900. In: Gruber (Hg.): Romantik und Ästhetizismus, S. 317–338.

[33] Bahr: Henrik Ibsen, S. 71 f.

Erst ein dritter Zustand der „Synthese“ kann demnach die zukünftige Literaturströmung einleiten,[34] wobei die historischen Stationen Romantik und Naturalismus als literarhistorische Antagonisten platziert werden: Laut Bahr stellen sie zwei Seiten einer Medaille dar, die erst in ihrer paradoxalen Kombination zur Lösung eines geschichtlichen „Problems“ und damit zur „Bildung einer neuen Ganzheit“ beitragen.[35] In romantischem Vokabular wird hier ein ‚Goldenes Zeitalter‘ verkündet, das Vergangenheit und Gegenwart synthetisch vereint und darin eine utopische Zukunft verspricht.[36]

Auch die prinzipielle Unerreichbarkeit des synthetischen Zustandes, welche die Kippfigur der literarischen Romantik konstituiert, ist in Bahrs Geschichtserzählung angelegt: Ibsen als Autor bleibt, dem Essay zufolge, zunächst unfreiwilliger Wegbereiter statt tatsächlicher Realisator einer neuen Literaturströmung, die dadurch in eine nahe, aber immer wieder entschwindende Zukunft rückt. Auch in den Essays zur *Überwindung des Naturalismus* wird die Synthese stets als unvermeidliche, aber nie realisierte Zukunft proklamiert, für die sich einerseits zahlreiche Anzeichen finden lassen, die andererseits aber immer im Modus der Prognose, oder auch: der Prophezeiung vorausgesagt wird.[37] Sobald sich eine der beschworenen Tendenzen auszubreiten beginnt, wie im Fall seines Essays über *Maurice Maeterlinck* (1891), sieht sich der selbsterklärte „Kautschukmann“ dazu gezwungen, nach der nächsten Sensation Ausschau zu halten und sein Geschichtskonzept wiederum anzupassen.[38] Gemeinsam haben Bahrs essayistisches Prinzip und die literarische Romantik somit „die Erkenntnis von dem ewigen Werden und Vergehen aller Dinge in unaufhaltsamer Flucht“, die laut Bahr eigentlich nur der ‚Moderne‘ (im mikrohistorischen Sinne) ihren „besonderen Charakter“ gibt.[39]

Es lässt sich zusammenfassen: Indem Bahr den Terminus einer „neuen Romantik“ als kommende Literaturströmung proklamiert und widersprüchlich modelliert, hinterlässt er im deutschsprachigen Diskurs zwar einen einschlägigen Begriff, die individuelle Ausgestaltung von Romantik aber bleibt variabel und deutungsoffen. An dieser Stelle setzen die einzelnen Akteure um 1890 an, um die semantische Leerstelle mit eigenen Auffassungen von Romantik zu füllen. Je nachdem, was im individuellen Zugriff unter Romantik verstanden wird, kann auch eine ‚neue Romantik‘ mit aktualisierten Verfahren gestaltet werden. Bahrs Essays geben den jungen Akteuren somit einerseits genügend Spielraum, selbst

[34] Ebd., S. 72.
[35] Ebd.
[36] Über das triadische Geschichtsmodell, das insbesondere in der Frühromantik reflektiert wird, siehe, mit Blick auf die Differenzen, Ernst Behler: Unendliche Perfektibilität, Goldenes Zeitalter. Die Geschichtsphilosophie Friedrich (von) Schlegels im Unterschied zu der von Novalis. In: Müller (Hg.): Geschichtlichkeit und Aktualität, S. 138–158.
[37] So wurde Bahr von der älteren Forschung als „Prophet der Moderne“ bezeichnet, vgl. Hermann Bahr: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888–1904. Hrsg v. Reinhard Farkas. Wien 1987.
[38] Vgl. Stephanie Marchal: „Generation Kautschukmann“. Hermann Bahrs Kunstkritik im Kontext. In: Müller, Pias, Schnödl (Hg.): Hermann Bahr, S. 113–136.
[39] Hermann Bahr: Zur Kritik der Kritik [1890]. In: Zur Kritik der Moderne, S. 271–280, S. 273.

modellierend aktiv zu werden; andererseits eröffnet sich ihnen die Möglichkeit, die eigenen Textverfahren im Kontext einer triadischen Geschichtserzählung zu verorten und sich damit in die Literaturgeschichte der Zukunft einzuschreiben. Die Öffnung eines Romantik-Modells für die junge ‚Moderne' um 1890 ist damit, aus literarhistorischer Perspektive, zunächst ein produktionsanregendes Diskursereignis.

2.1.2 Drei Diskurskonstellationen um 1890: Voraussetzungen einer neuen Romantik

Damit ist zunächst einmal das flexible und offene Modell von Romantik beschrieben, wie es die essayistischen Texte Bahrs entwerfen und mit dem sie die Akteure der Jahrhundertwende zur Partizipation einladen. Wie die Romantik bzw. das Postulat einer neuen Romantik allerdings selbst in die Schriften Bahrs gelangt, das gilt es im Folgenden anhand dreier Diskurskonstellationen um 1890 zu klären. Von einer expliziten Re-Lektüre romantischer Texte durch Hermann Bahr ist zunächst nicht auszugehen, da sich für eine solche Rezeption keinerlei Nachweise finden lassen. Vielmehr speist sich Bahrs Romantik-Begriff aus den Wissensbeständen seines Zeit- und Kulturraums, wobei drei spezifische Diskurskonstellationen ausgemacht werden können, welche in weiterer Perspektive auch die Attraktivität eines Romantik-Modells um 1890 begünstigen: erstens eine vorgelagerte Abwertung des Romantik-Begriffs im Alltagsgebrauch, die sich mit Blick auf die aktuellen Literaturströmungen korrigieren lässt; zweitens eine Homogenisierung von Realismus und Naturalismus, die postwendend den ‚Idealismus' der Romantik als lange verschüttete Alternative hervortreten lässt; und drittens eine literaturgeschichtliche Modellierung von Romantik als defizitäre, noch unvollendete Strömung, wie sie international u. a. durch Georg Brandes' *Romantische Schule in Deutschland* (1873) vermittelt wurde.

Lexikalische Semantik: ‚Romantisch' im kulturellen Wissen um 1890

Hinweise auf die erste der drei Diskurskonstellationen liefert das Grimm'sche Wörterbuch, dessen achter Band mit den Lemmata „Romantik" und „Romantisch" im Jahr 1893, dem hier relevanten Zeitraum, erscheint.[40] Im Anschluss an die mittlerweile verdrängte Bedeutung „romanhaft" unterteilt sich das „Romantisch[e]" in drei semantische Aspekte:

> a) *von der welt der dichtung, zunächst wie sie in den* romanen *entgegentrat, im gegensatze zur prosaischen wirklichkeit. […] poetisch, die phantasie anregend, wunderbar, phantastisch […] mit steigerung des begriffs so viel als ‚abenteuerlich, seltsam, überspannt' […]*
> b) romantisch *im landschaftlichen sinne […]*

[40] Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Achter Band: R–Schiefe. Bearbeitet und unter der Leitung von Dr. Moritz Heyne. Leipzig 1893, Sp. 1155–1157.

c) romantisch *von der poesie und poetischen lebensauffassung des katholischen mittelalters im gegensatz zum klassischen alterthum* […][41]

Insbesondere die erste Abteilung, die den Gegensatz zur „prosaischen [W]irklichkeit“ akzentuiert und alles Phantastische, ferner auch das ‚Seltsame‘ und ‚Überspannte‘ umfasst, kann als repräsentativ für das gemeine Verständnis des Romantischen um 1890 angeführt werden. In weiteren Lexika des Zeitraums tauchen äquivalente, manchmal gar identische Formulierungen auf: So weiß Weigands *Deutsches Wörterbuch* (1909) das „Romantische“ als „dem Geist und Geschmack des mittelalterlichen Rittertums gemäß; abenteuerlich und die Einbildungskraft erregend“;[42] Moritz Heyne definiert in seinem *Deutschen Wörterbuch* (1892) *romantisch* „im Gegensatz zur Wirklichkeit […]; dann besonders, auf Grund der Schilderungen in den alten Wundergeschichten, auf das Gebiet der Anschauung und der daraus fließenden Anregung der Phantasie und Empfindung bezogen“.[43] Den zeitgenössischen Wörterbüchern zufolge ist ‚romantisch‘ damit eine Art der Imagination, die keine oder nur wenig Berührung mit der Wirklichkeit besitzt und zudem den Charakter des „*wunderbar*[en]“ trägt.[44] Von einer literarischen Romantik um 1800 ist in diesen Dokumenten nur selten bzw. am Rande die Rede.

„Eine kleine Auslese“ des feuilletonistischen Wortgebrauchs von Romantik im relevanten Zeitraum liefert Franz Sandvoß in den *Preußischen Jahrbüchern.*[45] Als Kenner der historischen Romantik moniert Sandvoß insbesondere die pejorative Note, die dem Alltagsverständnis von Romantik in den 1890er Jahren anhaftet und die, seiner Argumentation zufolge, auf einer Unkenntnis romantischer Texte beruht. Ausgehend vom Grimm'schen Wörterbuch, das er kritisch zitiert, benennt der Philologe die seines Erachtens geläufigsten Epitheta, die der Romantik im alltäglichen Gebrauch attestiert werden: „nebelhaft“, „unfaßbar“, „verworren“, „schwächlich“, „zügellose Launen“ sowie ein „fehlendes Wirklichkeitsbedürfnis“. Auch ermangele der Romantik demnach eine „deutsche[] Einfachheit und Klarheit

[41] Ebd., Sp. 1155 f. Ebenso existiert ein gleichsam kürzerer Eintrag zur „Romantik“: „1) als eigenschaft, das romantische an etwas: die romantik dieser landschaft, eines dichtwerkes, einer komposition, die romantik seiner natur u. s. w.; 2) als allgemeinbegriff die romantische richtung in der lebensauffassung, vorwiegend aber in der kunst […]“, ebd. S. 1155.

[42] Friedrich Ludwig Karl Weigand: Deutsches Wörterbuch. Zweiter Band: L bis Z. Gießen ^{5}1909, S. 603. Nahezu wortidentisch auch schon in Paul Immanuel Fuchs: Deutsches Wörterbuch auf etymologischer Grundlage, mit Berücksichtigung wichtiger Mundart- und Fremd-Wörter sowie vieler Eigennamen. Stuttgart 1898, S. 236.

[43] Moritz Heyne: Deutsches Wörterbuch. Zweiter Band: L–Z. Leipzig 1892, S. 134. Zu bemerken ist hierbei, dass es sich bei Heyne zugleich um den Autor der Lemmata aus dem Grimm'schen Wörterbuch handelt, vgl. Anm. 40. Dennoch ist bezeichnend, dass genau diese Bedeutung aus dem etymologischen in das alltagssprachliche Wörterbuch übertragen wurde.

[44] Grimm: Deutsches Wörterbuch, Sp. 1156. Aus heutiger Sicht durchaus synonym lesbar mit der einschägigen Terminologie Tzvetan Todorovs: Einführung in die fantastische Literatur [1970]. Berlin ^{2}2018.

[45] Franz Sandvoß: Zur Würdigung der Romantik. In: Preußische Jahrbücher 93 (Juli–September 1898), S. 143–156, S. 146.

in Dichtung und Leben“, stattdessen forciert sie eine „Überschwänglichkeit“ und subjektivistischen „Ich-Kult“.[46]

In diesem semantischen Feld, das Sandvoß mit Blick auf den zeitgenössischen Diskurs skizziert, lassen sich um 1890 auch frühe Fundstellen des Lexems ‚Neuromantik‘ nachweisen, das mit der ‚neuen Romantik‘ nach Bahr noch keine Berührungspunkte aufweist. In den *Innsbrucker Nachrichten* vom 17. Oktober 1892 lobt ein Rezensent beispielsweise „eine im Gegensatz zur nervös erregten Neuromantik wohlthuende Klarheit musikalischer Gedanken“, die er nach einem „Musikvereins-Concert“ nach Edvard Grieg beschreibt.[47] Mehr noch als der ‚Romantik‘ haften dem Lexem ‚Neuromantik‘ bis zur Jahrhundertwende ausschließlich negative Konnotationen an, da es in einem Oxymoron – der Semantik eines ‚neuen Alten‘ folgend – eine Epigonenkunst jenseits der Anforderungen aktueller Wirklichkeit beschreibt.[48]

Auf Grundlage dieser Wortbedeutungen lassen sich bereits signifikante Überschneidungen eines zeitgenössischen Romantikwissens mit den literarischen Tendenzen der Jahrhundertwende feststellen. Propositionen wie „schwächlich“ und „verworren“ lassen sich auch dem Kernbestand einer internationalen Literatur nach Paul Bourget und Joris-Karl Huysmans zuordnen, die unter dem Begriff der ‚Dekadenz‘ bald auch in Deutschland diskutiert wird.[49] Auch „Überschwänglichkeit“ und „Ich-Kult“ erkennen Zeitgenossen wie Heinrich Mann schon bei Zola.[50] Nachdem das Grimm’sche Wörterbuch die Begriffe „seltsam“ und „überspannt“, die Tagespresse auch das „[N]ervöse“ mit dem Romantischen in Verbindung setzen, erscheint die Kombination einer „nervöse[n] Romantik“, wie sie Bahr ab 1891 funktionalisiert,[51] nicht mehr als abwegige Einzelleistung: Der Romantik-Begriff der Jahrhundertwende transportiert Semantiken, die sich mit den Motivkomplexen der internationalen Moderne bereits überschneiden. Die *Überwindung des Naturalismus* fungiert damit als Diskursknoten, in dem das Nervöse der

---

[46] Allesamt ebd., S. 146–148.

[47] Anonym: Aus Stadt und Land: Erstes Musikvereins-Concert. In: Innsbrucker Nachrichten 39/237 (Montag, den 17.10.1892), S. 3.

[48] Vgl. Grimm: Neuromantik.

[49] Vgl. Pross: Dekadenz, die den Begriff metasprachlich als eine „große Erzählung“ auch im deutschsprachigen Diskurs der Jahrhundertwende zu konzipieren versucht. Neben Bourget und Huysmans rückt Pross auch die Rolle von Zolas Rougon-Macquart-Zyklus in den Vordergund, dessen Rezeption wesentlich zur Entstehung eines deutschsprachigen Dekadenz-Diskurses beigetragen habe – ebenso wie auch hier die Schriften Bahrs impulsgebend wirkten. Im Vergleich zur Neoromantik jedoch ist hervorzuheben, dass mit ‚dekadenter‘ Literatur im Diskurs vornehmlich auch auf etwas ‚Französisches‘ in der Literatur referiert wird, gegen das Neoromantik aus zeitgenössischer Perspektive ein Gegengewicht bildet.

[50] Vgl. Mann: Neue Romantik, S. 31. Genauer dazu unten, Abschn. 3.1.1. Die zitierten Propositionen sind allesamt bei Sandvoß: Würdigung der Romantik, S. 147 f. zu finden.

[51] Bahr: Überwindung des Naturalismus, S. 131, auch: „Nervenromantik“ in Bahr: Maurice Maeterlinck, S. 164.

Romantik mit einem aufkommenden Interesse für einen Neurasthenie-Diskurs der zeitgenössischen Wissenschaften verbunden wird.[52]

Homogenisierung von Realismus und Naturalismus im literarischen Feld
Eine zweite Diskurskonstellation offenbart sich mit Blick auf das literarische Feld der 1890er Jahre. Im Zuge der Debatten um den Naturalismus und seine Überwindung transformiert sich auch der Begriff des ‚Realismus', womit die Romantik als literarisches Paradigma umgedeutet und neu akzentuiert wird. Wie Jutta Kolkenbrock-Netz darlegt, ist eine konfrontative Auseinandersetzung zwischen Naturalismus und Realismus, die sich in jüngeren Literaturgeschichten nachlesen lässt, keineswegs als zeitgenössische Debatte nachweisbar, sondern wurde vielmehr postwendend für die Epochenschwelle um 1890 interpretiert.[53] Im Diskurs selbst findet sich vielmehr ein Streit um zwei antagonistische Pole, die Gerhart Hauptmann im Rahmen einer *Enquête über die Zukunft der deutschen Litteratur* (1892) in aufschlussreicher Weise schematisiert:

Himmel	Erde
Ideal	Leben
Metaphysik	Physik
Abkehr	Einkehr
Prophetie	Dichtung

Zwei Lager;
wird das eine fett, wird das andre mager.[54]

Hauptmanns Prognose stellt zwei Antonyme gegeneinander, die im Diskurs der 1890er Jahre bei verschiedenen Akteuren angeführt werden: auf der einen Seite eine Art ‚Idealismus' (links), der die subjektive Imagination zum Ausgangspunkt der Kunst erhebt und sich metaphysischen Begebenheiten annehmen kann;[55] und dagegen ein ‚Naturalismus' bzw. ‚Realismus' (rechts), der von den gegebenen Erscheinungen ausgeht und ein Referenzverhältnis von Umwelt und Poesie suggeriert. Die Strömungen des Naturalismus und des Poetischen Realismus fallen dabei retrospektiv ineinander, da beide, dem Deutungsangebot Stefan Tetzlaffs folgend,

[52] Zur Neurasthenie um 1900 vgl. Zilles: Neurasthenie.
[53] Vgl. Kolkenbrock-Netz: Realismus und Naturalismus, bes. S. 330 f.
[54] Gerhart Hauptmann: <Enquête über die Zukunft der deutschen Litteratur>. In: Curt Grottewitz (Hg.): Die Zukunft der deutschen Literatur im Urteil unserer Dichter und Denker. Eine Enquête von Kurt Grottewitz. Berlin 1892, S. 89.
[55] Der (hier metasprachlich gewendete) Terminus des Idealismus findet sich objektsprachlich zur Jahrhundertwende häufig aufgegriffen und funktionalisiert, u. a. beim Herausgeber der Enquête Curt Grottewitz: Wie kann sich die moderne Literaturrichtung weiter entwickeln? [1890]. In: Wunberg; Dietrich (Hg.): Die literarische Moderne, S. 107–113, S. 112.

ein intersubjektiv nachvollziehbares ‚Modell von' Welt rekonstruieren, wohingegen die romantische Poetik jeweils ‚Modelle für' subjektive Sichtweisen auf die Welt offeriert.[56]

Wo Hauptmanns Schema des literarischen Feldes auf ein bündelndes Hyperonym für die beiden Richtungen verzichtet, hantiert die Mehrzahl der Kritiker umgekehrt mit griffigen, historisch aufgeladenen Schlagworten. Curt Grottewitz prägt die vereinfachende Opposition eines „Idealismus" gegen den pessimistischen „Realismus", worauf ein „neuer Idealismus" folgen soll;[57] bei Bahr verweisen die Begriffe „Naturalismus" und „Romantik" exakt auf die zwei entgegengesetzten Lager, die im *Henrik Ibsen*-Essay in eine „Synthese von Naturalismus und Romantik" münden sollen.[58] Gemeinsam bleibt den einzelnen, häufig begriffsunscharfen Versuchen – neben den Synthese-Bestreben – eine Homogenisierung von Realismus und Naturalismus, sodass die naturalistische Episode nunmehr als „folgenrichtige Nebenform" des Poetischen Realismus auftritt.[59]

Ein drastisch verstärktes Interesse an historischer Selbstverortung, wie es Wunberg et. al. als ‚Historismus' um 1900 bezeichnen,[60] verwandelt dabei auch den Blick auf die jüngere Literaturgeschichte: Gerade der Poetische Realismus des 19. Jahrhunderts verzichtet keineswegs auf einen eigens funktionalisierten Idealismus, sondern unterwirft seine jeweiligen Textwelten einer verfahrensevozierten ‚Verklärung', um die subjektiv modellierten Prinzipien von Welt umso deutlicher hervortreten zu lassen.[61] In seinem Essay über *Die Verwirrungen der Romantik* (1860) fördert Julian Schmidt diesen offen ausgestellten ‚Idealismus' des Poetischen Realismus exemplarisch zutage:

> Der *Zweck* der Kunst, namentlich der Dichtkunst, ist, Ideale aufzustellen, d.h. Gestalten und Geschichten, deren Realität man wünschen muß, weil sie uns erheben, begeistern, ergötzen, belustigen u.s.w.; das Mittel der Kunst ist der Realismus, d.h. eine der Natur abgelauschte Wahrheit, die uns überzeugt, so daß wir an die künstlerischen Ideale glauben.[62]

Diese idealistische Note, die in den Realismus-Theorien der Jahrhundertmitte ausgiebig reflektiert wird, erfährt im Diskurs der 1890er Jahre nun eine Marginalisierung. Der eigentlich noch junge Naturalismus aus Frankreich wird in diesem Zuge auf einen weiter entfernten Anfangspunkt zurückdatiert. Aus dieser Warte

---

[56] Vgl. Tetzlaff: Zufall und Modell, S. 197.
[57] Grottewitz: Moderne Literaturrichtung, S. 112.
[58] Bahr: Henrik Ibsen, S. 72.
[59] Grottewitz: Moderne Literaturrichtung, S. 108.
[60] Zur neuartigen, strukturellen Qualität eines Historismus um 1900 vgl. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg, Friedrich Dethlefs: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996, bes. S. 24–35.
[61] Zur Verklärung als Verfahren des Poetischen Realismus siehe Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren, Berlin 2015, S. 58–64.
[62] Julian Schmidt: Die Verwirrungen der Romantik und die Dorfgeschichte Auerbachs [1860]. In: Gerhard Lumpe (Hg.): Theorie des bürgerlichen Realismus. Stuttgart 1985, S. 106–110, S. 106.

scheint es, der Poetische Realismus habe die subjektive Bedingtheit aller Realitätswahrnehmung „so lange Zeit über […] vergessen“,[63] dass dieses Problem (vermeintlich) zuletzt in der literarischen Romantik um 1800 reflektiert wurde.

So begünstigt eine Krise des Realismus die Wiederentdeckung romantischer Autoren um 1890. Selbst Akteure aus dem Umfeld des früheren Naturalismus wenden sich unter diesen Vorzeichen einer neuen Romantik zu: „Hinaus über den Realismus! Ueber ihn, nicht mit ihm“, proklamiert Wilhelm Bölsche in der *Freien Bühne*.[64] Andere Naturalisten wie Michael Georg Conrad widersetzen sich den Diskussionen um eine neue Romantik:

> Ich glaube, unserem Volk thut Anderes not. Statt Mystik und frommen Katechismusübungen und klerikalen Salbungen eine möglichst umfassende und gründliche Aufklärung in allen national- und weltökonomischen Wissens- und Arbeitsfächern. Nicht neue Romantik, sondern neues Wissen.[65]

Die Debatten um die neue Romantik sind dabei nicht zuletzt an eine Generationen- bzw. Altersfrage gekoppelt. Für Conrad, der sich als früher Wortführer des deutschsprachigen Naturalismus noch selbst gegen die Verklärung des Poetischen Realismus richtete, erscheinen die jungen „Mystiker der internationalen Fabulierkomödie, [die] rasenden Rolande der alleinseligmachenden Stimmung aus Impotenz und Gigerlnhaftigkeit“ nun als ein naiver Affront und Rückfall in überwunden gehoffte Ideale.[66]

Georg Brandes: Die romantische Schule in Deutschland (1873)
Als weitere Einflüsse müssen schließlich, so die dritte Diskurskonstellation, die konkreten Impulse aus der internationalen Moderne und insbesondere die Werke des Literaturhistorikers Georg Brandes genannt werden, über den eine Vielzahl moderner Autoren mit der historischen Romantik in Berührung kamen. Anders als Hermann Hettner und Rudolf Haym, die mit ihren historisierenden Darstellungen zwei umfangreiche Romantik-Monographien vorlegten,[67] unternimmt der dänische Literaturhistoriker Brandes in seiner Abhandlung über *Die romantische*

---

[63] Grottewitz: Moderne Literaturrichtung, S. 109.
[64] Wilhelm Bölsche: Hinaus über den Realismus! [1890]. In: Erich Ruprecht (Hg.): Literarische Manifeste des Naturalismus. 1880–1892. Stuttgart 1962, S. 221–225, S. 221.
[65] Michael Georg Conrad: Moderne Bestrebungen. In: Die Gesellschaft 6 (1892), S. 681–692, S. 687.
[66] Ebd., S. 690.
[67] Gemeint sind Hermann Hettner: Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Braunschweig 1850 sowie Rudolf Haym: Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870, die in philologischer Hinsicht wichtige Stationen zur Erschließung einer (immer auch pejorativ gewerteten) Romantik um 1800 darstellen. Vgl. dazu Michael Ansel: Prutz, Hettner und Haym. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung zwischen spekulativer Kunstdeutung und philologischer Quellenkritik. Tübingen 2003, bes. S. 219–289. Von den Autoren aus dem Umkreis einer neuen Romantik wurden sie vergleichweise selten gelesen bzw. vorrangig indirekt über Brandes wahrgenommen.

Schule in Deutschland (1873) einen „psychologisch[en]" Zugriff, mit dem er die Grundprinzipien deutscher Romantik aus dem „flüssige[n] Material zusammenzupressen" versucht.[68] Brandes betreibt damit Modellbildung par excellence: „Das Ganze kräftig, aber dergestalt zu beleuchten, daß die Hauptzüge hervorspringen und in die Augen fallen, ist mein Prinzip".[69] Da er selbst schon damals zu den wichtigen Akteuren der europäischen Moderne zählt,[70] liefert Brandes mit seiner *Romantischen Schule in Deutschland* einen der einflussreichsten Intertexte für die neue Romantik – nachweislich rezipiert u. a. von Bahr, den Brüdern Mann, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Hesse, Ricarda Huch und Eugen Diederichs.[71]

Selbstreferentiell und mit ausgestellt subjektiver Note legt Brandes die Kriterien seiner folgenreichen Modellbildung offen: Die deutsche Romantik wird hier auf der Folie der dänischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts gedeutet, für die sie laut Brandes den entscheidenden Motor darstellte. Zugleich werde sie in den dänischen Texten formal wesentlich weiterentwickelt, genauer: zu ihrer eigentlichen Form gebracht. Somit haftet der deutschen Romantik bei Brandes etwas Defizitäres an:

> Sprachlich hat die Romantik durch Bilder ohne sinnliche Bestimmtheit, durch Mißbrauch von Ausdrücken für das Seltsame, Dämmernde, Geheimnisvolle, durch archaistische Formen und Wendungen, durch die Absicht, den gewöhnlichen aufgeklärten Sterblichen unverständlich zu sein, die poetischen Kunstmittel und den dichterischen Stil eher verschlechtert und verdorben als bereichert. Auf poetischem Gebiete zerfließt sie in hysterische Andacht und blauen Dunst[.][72]

Das Manko der deutschen Romantik ist demnach die poetische Form, was Brandes in einer eigens erklärten „Formel" benennt:

> In der Poesie Deutschlands mehr Leben, in der entsprechenden Poesie Dänemarks mehr Kunst. Es ist Deutschland, das die Stoffe ausgräbt. […] Die dänische Literatur empfängt die

[68] Georg Brandes: Die romantische Schule in Deutschland [1870]. Übersetzt und eingeleitet von Adolf Strodtmann. Charlottenburg [8]1900, S. 3. Genau diesen ‚psychologischen' Zugang führt Ricarda Huch später in ihren beiden Romantik-Büchern weiter – anders als z. B. bei Klausnitzer: Zentrum oder Peripherie, S. 554 dargestellt, der Huchs Form der Literaturgeschichtsschreibung als „neuartig" würdigt und die Nähe zu Brandes verkennt.

[69] Brandes: Romantische Schule, S. 2.

[70] Brandes fungierte u. a. als zentraler Vermittler von Ibsen und Nietzsche um 1890, vgl. Matthias Bauer: Im Kraftfeld der Moderne. In: Ders., Ivy York Möller-Christensen (Hg.): Georg Brandes und der Modernitätsdiskurs. Moderne und Antimoderne in Europa I. Hamburg 2012, S. 7–27. Darüber hinaus ist auch sein subjektiver Zugriffs auf die Literaturgeschichte zeitgenössisch als genuin ‚modern' aufgefasst worden, siehe Wolff: Die jüngste deutsche Literaturströmung, S. 41: „Ibsen und Björnson im Drama, Kjelland im Roman, Georg Brandes als Literaturgeschichtsschreiber haben Bahnen eröffnet, auf denen wir Deutschen von heute den literarischen Ausdruck unseres Geistes, das heißt des modernen, realistischen, nationalen Geistes, erringen können."

[71] Neben den einzelnen Belegen, die in den folgenden Kapiteln auftauchen werden, vgl. zur Wirkung insgesamt Bauer: Kraftfeld der Moderne.

[72] Brandes: Romantische Schule, S. 6.

> von Leben sprudelnden Stoffe und Ideen, und es gelingt ihr oft, ihnen eine sicherere Form und einen klareren Ausdruck zu geben, als sie in ihrer Heimat erhielten. [...] Auf dänischem Boden erhielt die Romantik mehr Klarheit und mehr Form.[73]

Brandes liefert in seiner Darstellung der deutschen Romantik, die auch im deutschsprachigen Raum zum zugänglichen Standardwerk avancierte, ein differenziertes, aber zugleich ausgestellt wertendes Urteil. Gegen die sprudelnden Subjekte führt er die dänische Kunstfertigkeit, eine „Fähigkeit der Veräußerlichung" an, welche den deutschsprachigen Autoren ihrem „Rassenmerkmal" entsprechend fehle: „Die deutsche Natur ist so innerlich und tief, daß diese Fähigkeit sich nicht eben häufig findet."[74] Darüber hinaus erscheint Romantik hier als ein aristokratisches Phänomen, vorbehalten einer privilegierten Elite, und in ihrem Kern rückwärtsgewandt: „Im Großen und Ganzen betrachtet ist die deutsche Romantik Reaktion."[75] Schließlich sei das Kennzeichen deutscher Romantik eine Übertreibung ins Formlose durch die Kühnheit ihrer Autorsubjekte, die sich in Imaginationen verlieren: Dadurch werden zwar die Verfasser und Individuen hinter den Texten interessant, der romantischen Literatur an sich aber bleibt das Eigenartige, Elitäre, Unzugängliche, Nicht-Volkstaugliche inhärent.

Dieses defizitäre Modell von Romantik findet sich schließlich im deutschsprachigen Diskurs um 1890 immer dann wieder, wenn die Romantik als literarhistorisches Phänomen aufgerufen wird. Insbesondere bei Bahr, aber auch darüber hinaus erscheint das Romantische als ein unfertiges Hervorbrechen von Individualität, das wiederum mit den Prämissen des Realismus bzw. Naturalismus versöhnt werden soll. Naturalismus und Romantik fungieren schon hier als zwei Seiten einer Medaille: Für die 1890er Jahre gilt es, sobald von einer „neuen Romantik" die Rede ist, nicht eine alte Romantik und ihren „Himmel" und ihr „Ideal" epigonal wiederzubeleben,[76] sondern stattdessen ihre Defizite mithilfe der naturalistischen, wirklichkeitsgebundenen Technik auszugleichen.

2.1.3 Romantik und die internationale Moderne: Impulsgeber und frühe Akteure

Neben diesen impliziten Voraussetzungen für eine neue Romantik treten um das Jahr 1890 gleich mehrere Akteure in Erscheinung, die das Romantische explizit thematisieren und in diesem Zuge mit Relevanz aufladen. Als produktionsanregendes Phänomen fungiert die Romantik vor allem bei Maurice Maeterlinck, dem wohl wesentlichen Impulsgeber für eine Neoromantik der Jahrhundertwende neben Hermann Bahr. Auch Jens Peter Jacobsen spielt mit seinem Roman *Niels Lyhne* (1880, dt. 1889) eine wichtige Rolle, wobei erst ein einschlägiges Vorwort des

---

[73] Ebd., S. 7 f.
[74] Ebd., S. 1.
[75] Ebd., S. 4.
[76] So die Implikationen im Sinne von Hauptmann in Grottewitz: <Enquete> von 1892.

Literaturkritikers Theodor Wolff die Verknüpfung zur Neoromantik offenlegt. Für einen (noch) kleinen Kreis an deutschsprachigen Feuilletonisten, die schon vor 1896 von einer „Romantik der Moderne" sprechen, wird im Folgenden exemplarisch der Kritiker Leo Berg genauer betrachtet, der laut Gotthart Wunberg als einer der „analytisch besten Köpfe" unter den Zeitgenossen gelten darf.[77] Schließlich rückt – neben Maeterlinck, Jacobsen und Berg – ein nahezu unbekannter Akteur in den Blick, der als Erfinder bzw. Neubesetzer des Lexems ‚Neuromantik' ausgemacht werden kann. Auf Henri Albert, den französisch-deutschen Auslandskorrespondenten des *Pan*, geht die Rede von einer *Französischen Neuromantik* (1896) zurück, sodass sich anhand seiner Schriften auch die Existenz eines *néoromantisme*-Diskurses im zeitgenössischen Frankreich kritisch beleuchten lässt.

Maurice Maeterlinck: Princesse Maleine (1889)

Drei Jahre, nachdem Hermann Bahr seine Thesen zur „Synthese von Naturalismus und Romantik" erstmals formuliert,[78] erscheint ein Schriftsteller auf der internationalen Bühne, der Bahrs Forderungen punktgenau einlöst. Zunächst unbeachtet veröffentlicht der Belgier Maurice Maeterlinck sein Erstlingsdrama *La Princesse Maleine* (1889), eine freie Dramenadaption des Grimm'schen Märchens von der *Jungfrau Maleen* (1850), um im August 1890 durch eine prominente Fürsprache über Nacht berühmt zu werden. „Maurice Maeterlinck hat uns das genialste Werk dieser Zeit geschaffen", schreibt der renommierte Kritiker Octave Mirbeau im französischen *Figaro*, „das außerordentlichste und zugleich naivste, an Schönheit vergleichbar und – soll ich wagen, es zu sagen? – überlegen dem, was es bei Shakespeare an Schönstem gibt".[79] Schlagartig und europaweit wird Maeterlinck unter dem Label des „belgischen Shakespeare" bekannt[80] und auch in den literarischen Szenen Deutschlands und Österreichs rege rezipiert. Hermann Bahr berichtet über das Jahr 1890: „Man konnte an dem neuen Namen nicht mehr vorbei. Er war ein Ereignis geworden, zu dem man sich stellen mußte, so oder so."[81] Als einer der ersten schreibt Bahr einen deutschsprachigen Essay über *Maurice Maeterlinck* (1891), dessen Namen er von nun an eng an sein Label der „Nervenromantik"

[77] Gotthart Wunberg, Stephan Dietrich: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Freiburg im Breisgau 1998, S. 11–20, S. 15. Überraschen mögen auch die frühen Essays von Heinrich Mann über eine *Neue Romantik* (1892), die sich weiter unten, Abschn. 3.1.1 einer genauen Analyse stellen müssen.
[78] Bahr: Henrik Ibsen, S. 72.
[79] Octave Mirbeau im *Figaro* (1890), zit n. Maurice Maeterlinck: Die frühen Stücke, Bd. 2. Übers. und hg. v. Stefan Gross. München 1983, S. 168. Vgl. auch Strohmann: Rezeption Maeterlincks, S. 91.
[80] So Johannes Schlaf: Maurice Maeterlinck. Berlin 1906, S. 2. Vgl. auch Bahr: Maurice Maeterlinck, S. 163, der dort (angeblich nach Mirbeau) von einem „deutschen Shakespeare, der in französischer Sprache dichtet", spricht.
[81] Bahr: Maurice Maeterlinck, S. 162. Ein wenig übertreibt Bahr hier: Für die einschlägigen Autoren ist eine Lektüre Maeterlincks erst verstärkt nach 1891 nachweisbar. So lesen Hugo von Hofmannsthal und Heinrich Mann beide seine Dramen und Gedichte im Frühjahr 1892.

heftet.[82] Überspitzt reflektiert Bahr schon hier den modischen Charakter dieses „Paukenschlag[s]“, den Mirbeau losgetreten hatte: „[E]s wurde eine Reklame ohne Gleichen“.[83]

Um die Impulse aufzuzeigen, die Maeterlincks Dramen in den Diskurs über die Neoromantik einspeisen, lohnt sich ein analytischer Blick in das hochgelobte Drama *Prinzessin Maleine* (1889), das u. a. von Friedrich von Oppeln-Bronikowski im Diederichs-Verlag (1902) übersetzt wurde.[84] Schon die Eröffnung des Dramas ist symptomatisch: In der einführenden Szene im Schlossgarten beobachten zwei wachhabende Offiziere, Stephano und Vanox, in der Verlobungsnacht von Prinzessin Maleine, wie am Himmel zuerst ein Komet, dann ein Sternenregen auf das Schloss fallen.

VANOX: Die Sterne fallen auf das Schloß! Sieh nur! Sieh nur! Sieh nur!
STEPHANO: Solch einen Sternenregen habe ich noch nicht gesehen! Man möchte sagen, der Himmel weinte über dieses Verlöbnis!
VANOX: Man sagt, das alles bedeute ein grosses Unglück.
STEPHANO: Jawohl; vielleicht Kriege oder den Tod von Königen. Solche Vorzeichen sah man auch beim Tode des alten Königs Marcellus.
VANOX: Man sagt, dass Sterne mit so langem Haarschweif den Tod von Fürstentöchtern künden.
STEPHANO: Man sagt... Man sagt mancherlei...[85]

Proleptische Szenen dieser Art sind charakteristisch für die frühen Dramen Maeterlincks: Figuren beobachten in einzelnen Szenen merkwürdige Phänomene, die sie als unheimliche Vorzeichen auf ein späteres oder hintergründig verborgenes Unheil interpretieren. Dabei lässt sich eine wiederkehrende Abfolge von Behauptung und Widerruf beobachten: Zuerst artikulieren die Figuren wie in diesem Fall eine vage Ahnung („Man möchte sagen“) bzw. ein verbreitetes Volkswissen („Man sagt“), anschließend aber relativieren sie die astrologischen Zeichen als möglichen Aberglauben („Man sagt… Man sagt mancherlei…“). Im Dramengeschehen aber werden sich derart artikulierte Vorahnungen in der Regel erfüllen: Noch im ersten Auftritt bricht ein Krieg aus; vom Tod des jungen Königs Marcellus wird im

[82] Ebd., S. 164. In seinem späteren *Selbstbildnis* (1923) hält Bahr fest, dass sein Artikel im *Magazin für Litteratur* vom 10.1.1891, ein halbes Jahr nach Mirbeau, einer der ersten gewesen sei, den es im deutschsprachigen Feuilleton über Maeterlinck zu finden gab: „Weil ich der erste war, der […] auf Mirbeaus Paukenschlag, mit Maximilian Harden zusammen, den Ruhm des jungen Maeterlinck […] verkündet hat, wurde mir der Spottruf des ‚Entdeckers‘ angeheftet“, zit. nach Strohmann: Rezeption Maeterlincks, S. 91.
[83] Bahr: Maurice Maeterlinck, S. 162.
[84] Maurice Maeterlinck: Prinzessin Maleine [1889]. Mit Vorrede und Bildnis des Verfassers. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Leipzig 1902. Da sich diese „[a]utorisierte Ausgabe“ (ebd.) von Oppeln-Bronikowski um 1900 als einschlägige Übersetzung durchsetzt, auch unterstützt von Maeterlinck selbst, wird im Folgenden nach dieser Übersetzung zitiert.
[85] Maeterlinck: Prinzessin Maleine, S. 19. Seine intertextuelle Nähe zu Shakespeares *Hamlet* (1602) stellt der Text schon mit diesem ersten Auftritt aus.

zweiten Auftritt berichtet; und im weiteren Handlungsverlauf stirbt auch Prinzessin Maleine tragisch.

Unter den zeitgenössischen Lesern wird vor allem der Begriff der „Sensationen" an Maeterlincks Dramen rege diskutiert: „Die Gestalten, welche er [Maeterlinck, R.S.] formt, sind nur Zeichen seiner Sensationen, wie von seinen Stimmungen auf die Welt geworfene Schatten", so Hermann Bahr;[86] und laut Heinrich Mann dient Maeterlincks „neue Romantik […] nur dazu, Sensationen zu wecken, das Endziel all ihrer Bestrebungen."[87] Wie unheimliche ‚Sensationen' im Drama genau inszeniert werden, zeigt sich eindrücklich in einer Szene zwischen Prinzessin Maleine und dem jungen Prinz Hjalmar, die sich eines Abends im dunklen Wald treffen:

MALEINE: Ich fürchte mich!
HJALMAR: Denkt nicht mehr daran; wir wollen weiter gehen. […]
MALEINE: Hier muss jemand weinen.
HJALMAR: Jemand hier weinen?
MALEINE: Ich fürchte mich.
HJALMAR: Hört Ihr denn nicht, dass es der Wind ist?
MALEINE: Was sind das alles für Augen auf den Bäumen?
HJALMAR: Wo denn? Ach, das sind die Eulen, die sind zurückgekommen. Ich will sie wegjagen. [….] Fort! Macht euch fort!
MALEINE: Eine will nicht fortgehen!
HJALMAR: Wo sitzt sie?
MALEINE: Auf der Trauerweide.
HJALMAR: Fort mit dir!
MALEINE: Sie geht nicht fort!
HJALMAR: Fort! Mach, dass du fortkommst![88]

„Die Geschehnisse sind äußerlich einfach", so beschreibt Heinrich Mann dieses stimmungsevozierende Verfahren,[89] und tatsächlich geschieht in diesem Waldspaziergang wenig Bedrohliches. Der Text aber streut eine Reihe falscher Fährten ein: Ein Weinen im Wald entpuppt sich als ein Windzug, auch die unheimlichen Augen auf den Bäumen stammen profan von den Eulen. Dennoch evoziert das Drama in solchen Dialogen den Eindruck, dass die Umgebung mit den Figuren interagiert: „Nie sah ich dies Gehölz seltsamer als heute abend", reflektiert Hjalmar, während er auf die Prinzessin wartet, „[n]ie habe ich mehr Vorzeichen gesehen, als heute abend".[90] In einem Schreckmoment, in dem Maleine dem Prinzen ihre wahre Identität eröffnet, „gluckst [der Springbrunnen] seltsam und erstirbt", wie eine Regieanweisung notiert.[91] Einerseits sind die Figuren also überzeichnet nervös, denn sie reagieren panisch auf jeden Umgebungsimpuls; andererseits erspüren sie

[86] Bahr: Maurice Maeterlinck, S. 165.
[87] Mann: Neue Romantik, S. 32.
[88] Maeterlinck: Prinzessin Maleine, S. 50 f.
[89] Mann: Neue Romantik, S. 33.
[90] Maeterlinck: Prinzessin Maleine, S. 49.
[91] Ebd., S. 53.

in ihrer Nervosität tatsächlich eine Art schicksalhaftes Unheil, das sich aufgrund ihrer Liebesbeziehung über ihnen zusammenbraut.

Was haben diese unheimlichen Stimmungen im Drama mit Romantik zu tun – einerseits konkret mit der Vorlage des Grimm'schen Märchens, andererseits mit einem heuristischen Modell von Romantik? Mit Blick auf die Kinder- und Hausmärchen zeigt sich zunächst eine direkte Übernahme wesentlicher Handlungsstränge aus dem Intertext *Jungfrau Maleen*: Vor allem in der ersten Hälfte adaptiert das Drama u. a. das Einsperren der Prinzessin mit ihrer Magd in einen Turm; die Zerstörung des alten Königreichs; sowie die ziellose Wanderung durch ein Bauerndorf, bis Magd und Prinzessin aus Zufall am Schloss des Prinzen landen. Allerdings wird diese Handlung, die bei den Brüdern Grimm „sieben Jahre" dauert,[92] zeitlich gerafft: Innerhalb nur einer Szene landet Maleine in dem Turm und entkommt ihm wieder, wobei der Dramentext genaue Angaben über die innerdiegetische Zeit signifikant umschifft.[93] Hinzu gesellt sich eine Intrigen- und Wahnsinnsgeschichte am Hof des Königs Hjalmar, die im Märchen komplett fehlt und in der zweiten Hälfte des Dramas auserzählt wird. Tatsächlich endet *Prinzessin Maleine* nach Shakespeare'schem Vorbild im Tod oder im Wahnsinn aller wichtigen Figuren, anders als in der Märchenvorlage.

Ein romantisches Volksmärchen vermischt sich also in *Prinzessin Maleine* mit weiteren Intertexten aus heterogenen Traditionen, wobei die kanonischen Märchenmotive – Prinz, Schloss, Mondnacht und Wald – auf *histoire*-Ebene dominant bleiben. Betrachtet man das Drama mithilfe des heuristischen Modells von Romantik, wie oben aufgestellt,[94] dann fällt vor allem eine analoge „Kippfigur zwischen Behauptung und Widerruf" auf,[95] wie sie sich bei Maeterlinck bereits in der direkten Figurenrede gezeigt hat. Exemplarisch zeigt sich dieses Kippmoment auch in doppelten Verweisstrukturen, die wiederholt eingesetzt werden: „Der Irre war's", ruft ein Bediensteter im letzten Auftritt, um den Mord an Maleine einem stadtbekannten Verrückten anzulasten, den man im Graben vor ihrem Fenster gefunden hat.[96] Gleichzeitig aber verweist „der Irre" auch auf den alten König Hjalmar, der in dieser Szene endgültig dem Wahnsinn erliegt und unzweifelhaft für den Mord an Maleine verantwortlich ist.[97] Redebeiträge greifen in Maeterlincks Dramen über die Figuren hinaus: Der Bedienstete referiert auf eine konkrete Figur des

[92] Jacob und Wilhelm Grimm: Jungfrau Maleen [1850]. In: Kinder- und Hausmärchen. Text und Kommentar. Hg. v. Heinz Rölleke. Frankfurt a. M. 2015, S. 778–783, S. 778.

[93] Besonders eindrücklich inszeniert der Text seine eigene Zeitentrückung im dritten Auftritt des ersten Aufzugs, als Prinz Hjalmar und sein Freund Angus eine Inschrift entziffern: „anno… und so weiter. Der Rest ist ganz mit Moos bedeckt". Maeterlinck: Prinzessin Maleine, S. 28.

[94] Siehe oben, Abschn. 1.3.1.

[95] Matuschek, Kerschbaumer: Romantik als Modell, S. 145.

[96] Maeterlinck: Prinzessin Maleine, S. 115.

[97] Der Mord an Maleine durch König Hjalmar wird im fünften Auftritt des vierten Aktes ausführlich geschildert, sodass auf histoire-Ebene keine Uneindeutigkeit herrscht.

„Irrsinnige[n]“, im Dramenkontext aber zielt sie zugleich auf den richtigen Täter, ohne dass der Bedienstete seinen eigenen Doppelverweis bemerken würde.[98]

In seiner *Vorrede* zur Ausgabe im Diederichs-Verlag (1902) beschreibt Maurice Maeterlinck seine frühen Dramen folgendermaßen: „Man glaubt darin an ungeheure, unsichtbare Schicksalsmächte, deren Absichten völlig unbekannt sind, die aber im Sinne des Dramas mit bösem Willen über unserem Thun und Lassen wachen“.[99] In diesem Text lauert tatsächlich etwas hinter der Fassade der Wahrnehmung: Unzählige Vorahnungen erfüllen sich rekurrent, unheimliche Stimmungen prognostizieren ein grausames Ende und die Figuren sprechen Wahrheiten aus, die über ihr eigenes Wissen hinausgreifen. Damit lässt sich eine erste, folgenreiche Modifikation im neoromantischen Drama im Vergleich zur Romantik beschreiben: Wo Maeterlincks Figuren (genau wie in der Romantik) nicht zwischen einer transzendenten Erscheinung und ihrer eigenen Nervosität unterscheiden können, validiert das (intersubjektiv beobachtbare) Bühnengeschehen über die *histoire*-Ebene zusätzlich die Existenz einer präfigurierenden Kraft, die unabhängig von den Subjekten ihre Fäden spinnt. In diesem Sinne ist der Tod der Prinzessin Maleine bereits besiegelt, als Stephano und Vannox die Vorzeichen am Himmel beobachten.

Anders in der Romantik: In den *Lehrlingen zu Saïs* von Novalis (1798–99), die Maeterlinck selbst ins Französische übersetzt,[100] bleibt die Einsicht in das Absolute immer notwendig an ein Subjekt gekoppelt. Im Binnenmärchen über *Hyacinth und Rosenblüthe* beispielsweise erkennt der melancholische Hyacinth am Ende seiner Bildungsreise, dass sich hinter dem Schleier zu Saïs seine alte Jugendliebe Rosenblüthe verbirgt, zu der er nun in seiner individuellen Erlösungsvision zurückkehrt. Das Märchen illustriert hier die Tätigkeit des Romantisierens, mit der ein Subjekt seine Geliebte zur Göttin romantisieren bzw. das Göttliche romantisch in der Geliebten auffinden kann.[101] Diese Verbindung von Subjekt und absoluter Erkenntnis wird bei Maeterlinck aufgelockert. Das Bühnengeschehen überfällt die Figuren hier regelrecht, die selbst nicht realisieren, welche intersubjektiven Wahrheiten sie in den einzelnen Szenen aussprechen. Die Figuren in *Prinzessin Maleine* sind machtlos gegenüber den unheimlichen Stimmungen im Wald, was Prinz Hjalmar noch einmal vor seinem Freund Angus artikuliert:

> Geht nachts einmal zum Park ins kleine Wäldchen, wo der Springbrunnen ist, dann werdet Ihr es merken, wie alle Dinge dort, doch nur zu gewissen Augenblicken und wenn man sie betrachtet, ruhig sind, wie artige Kinder, und durchaus nicht seltsam und wunderlich

[98] Maeterlinck: Prinzessin Maleine, S. 17. Besonders eindrücklich zeigt sich dieses Verfahren auch in Maeterlincks Drama *L'Intruse*, dt. *Der Eindringling* (1890): Darin erspürt ein blinder Großvater, dass der Tod in den Nebenraum eindringt, um seine kranke Tochter mitzunehmen. Für die umsitzenden Familienmitglieder aber ist es die Amme, die unbemerkt in den Raum getreten sei.

[99] Maurice Maeterlinck: Vorrede [1902]. In: Prinzessin Maleine, S. 5.

[100] Maurice Maeterlinck: Les disciples a Saïs et les Fragments de Novalis. Bruxelles 1895.

[101] Vgl. Franziska Struzek-Krähenbühl: „Mich führt alles in mich selbst zurück“. Figuren der Rückkehr in *Die Lehrlinge zu Sais* von Novalis“. In: Variations 14 (2006), 15–31.

> erscheinen. Dreht man ihnen aber den Rücken, gleich schneiden sie Gesichter und spielen Euch den ärgsten Schabernack.[102]

In einem romantischen Text werden die „Dinge“ in der Regel erst eigenartig, sobald sie von den Figuren angeschaut werden. Hier aber spinnt eine außersubjektive Kraft hinter dem Rücken der Figuren ihre Fäden, was sich über eine Erregung auf ihren Nerven erspüren lässt. Rational beschreiben können die Figuren im Drama diese Phänomene nicht: „Das verstehe ich nicht“, antwortet Angus auf diesen Passus, und Hjalmar antwortet: „Noch minder ich“.[103]

Erzähltheoretisch bürgt vor allem das nullfokalisierte Bühnengeschehen inklusive seiner Regieanweisungen für eine ontologisch vorhandene Ebene schicksalshafter Vernetzungen, die sich hinter der Wahrnehmung einzelner Figuren versteckt. Hjalmar, Maleine oder die Bediensteten verstricken sich zwar in ihren figurengebundenen Redebeiträgen in die romantischen Ambivalenzen zwischen Behauptung und Widerruf, doch im Zuge der Dramenhandlung erfüllen sich all ihre Vorzeichen widerspruchsfrei.[104] Auf dieser Grundlage sorgt das neoromantische Drama für eine schrittweise Entkoppelung von Subjekt und dem verborgenen Naturschlüssel: Es liegt bei Maeterlinck nicht an der Perspektive, ob die Figuren etwas Absolutes erkennen, sondern die neoromantischen Figuren werden das objektive Walten von etwas Absolutem schon zu spüren bekommen – ob sie es nun erkennen oder nicht. Die nullfokalisierte Bühnenperspektive im Drama bringt die entscheidende intersubjektive Verbindlichkeit hinein, welche die Romantik mit ihren verschachtelten Perspektivierungen tendenziell seltener aufweist.

Romantisch an *Prinzessin Maleine* sind damit erstens die intertextuellen Referenzen zum Märchen, zweitens ein naiver Sprachstil (in Anlehnung an die Grimm’schen Märchen) sowie drittens die changierenden Figurenwahrnehmungen, die nicht zwischen ihrer eigenen Nervosität und einem Weltgeheimnis unterscheiden können. Neoromantisch aber ist die tatsächliche Abhängigkeit der Subjekte von einer numinosen Kraft, die unabhängig von individuellen Perspektiven die Handlung determiniert. Heinrich Mann bringt diesen Unterschied auf eine Formel: „hier freier Wille [in der Romantik, R.S.], hier Naturbestimmung [bei Maeterlinck, R.S.]“.[105] Johannes Schlaf stört sich in seiner Lektüre an der „von ihrem Dichter allen Ernstes so ausgesprochene[n] wie durchgeführte[n] ästhetische[n] Forderung, daß die handelnden Personen eines Dramas keine lebendigen Menschen mehr, sondern Puppen sein sollten“;[106] und laut Bahr haben Maeterlincks

---

[102] Maeterlinck: Prinzessin Maleine, S. 58.
[103] Ebd.
[104] Im Gegensatz zur Romantik besitzen Maeterlincks Figuren damit neue Sensoren zum Erfühlen von Weltgeheimnissen. Die subjektive Erkenntnis einer Naturkraft muss bei Maeterlinck nicht erst den rationalen Wahrnehmungsapparat durchlaufen, sondern kann über ‚Sensationen‘ auf den Nerven rein sensualistisch erlebt werden.
[105] Mann: Neue Romantik, S. 31.
[106] Schlaf: Maurice Maeterlinck, S. 2.

Stücke vor allem die „Absicht, die Nerven in eine bestimmte Verfassung zu bringen“, um performativ auch die Zuschauer anfällig für neoromantische Sensationen zu machen.[107]

Jens Peter Jacobsen: Niels Lyhne (1880, dt. 1889)
„Die Rezeption Jens Peter Jacobsens im deutschen Sprachraum gehört zu den interessantesten, in mancher Hinsicht aber auch merkwürdigsten und undurchschaubarsten Kapiteln der Literaturgeschichte“, konstatiert Klaus Bohnen im Nachwort zur jüngsten Reclam-Ausgabe von *Niels Lyhne*, und darüber hinaus pointiert er: „Jacobsens Resonanz ist zweifellos so stark gewesen, daß man zeitweilig von einem Modephänomen wird sprechen müssen“.[108] Tatsächlich lassen sich die Stimmen prominenter Autoren, die in ihrer frühen Schreibentwicklung von Jacobsen geprägt wurden, kaum erschöpfend darstellen: „In jener Zeit war Niels Lyhne unter der deutschen Jugend eine fast populäre Gestalt“, konstatiert Jacob Wassermann; *Niels Lyhne* und die Bibel seien die zwei Bücher, die Rilke nach eigenen Angaben am stärksten beeinflusst haben; und Stefan Zweig formuliert: „Niels Lyhne, wie glühend, wie leidenschaftlich haben wir in den ersten wachen Jahren der Jugend dieses Buch geliebt: es ist der Werther unserer Generation gewesen“.[109] Die Analogie zu Goethes *Werther* umfasst auch die Stellung des *Niels Lyhne*-Romans zur einer Neoromantik, wie sie zum Beispiel Hermann Hesse betont: „In Jacobsen war der Realist, ohne auf die Errungenschaften seiner Schule zu verzichten, zum Dichter geworden. Es ist nicht zu sagen, welch großen Anteil sein Beispiel am Entstehen einer deutschen Neuromantik gehabt hat.“[110]

Dabei ist es nicht vorrangig der literarische Text, mit dem Jacobsens *Niels Lyhne* die Debatte um neue Romantik im deutschen Sprachraum miteröffnet. Vielmehr liefert ein *Vorwort* von Theodor Wolff den folgenreichen Brückenschlag zur Romantik, an das sich Gottfried Benn noch erinnert, als er ebenfalls seine Lieblingsbücher benennt: „Jens Peter Jacobsen, Niels Lyhne (in der Reclam-Ausgabe, mit dem schönen Vorwort von Theodor Wolff aus dem Jahre 1889)“.[111] Exakt im

[107] Bahr: Maurice Maeterlinck, S. 165.

[108] Klaus Bohnen: Zur Rezeption des *Niels Lyhne* im deutschen Sprachraum. In: Jens Peter Jacobsen: Niels Lyhne. Hg. v. Klaus Bohnen. Stuttgart 1984, S. 256–267, hier S. 256. Seine folgende Diagnose stützt die Ergebnisse dieser Transformationsanalyse: „Sie äußert sich in bedenklich überschwenglichem Enthusiasmus einerseits (vor der Jahrhundertwende) wie in sich immer mehr artikulierender Abgrenzung andererseits (nach der Jahrhundertwende)“, ebd.

[109] Allesamt zit. nach ebd., S. 258–260. Vgl. mit weiteren Fundstellen einschlägig Bengt Algot Sørensen: J.P. Jacobsen und der Jugendstil. Zur Jacobsen-Rezeption in Deutschland und Österreich. In: Orbis Litterarum 33 (1978), S. 253–279. Kleinschrittig aufgearbeitet wurde die Rezeption Jacobsens durch Rilke, der seinen Einfluss zeitlebens stark akzentuierte, vgl. Davide Finco: „Er war ein einsamer Dichter… ein Begleiter im Geiste und eine Gegenwart im Gemüt“. Rainer Maria Rilke und Jens Peter Jacobsen. In: Andrea Hübener (Hg.): Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl. Frankfurt a. M. 2009, S. 270–281.

[110] Hesse: Romantik und Neuromantik, S. 289.

[111] Zit. nach Klaus Bohnen: Vorgeschichte der ersten deutschen Ausgabe des *Niels Lyhne*. In: Jacobsen: Niels Lyhne, S. 224–234, S. 224.

selben Jahr wie das ‚Ereignis' Maeterlinck schafft es der noch junge Literaturkritiker Wolff, den jung verstorbenen Jacobsen mithilfe einer preisgünstigen Ausgabe bei Reclam im literarischen Deutschland bekannt zu machen. Wolffs *Einleitung* und seine weiteren Ankündigungstexte begründen damit zu einem großen Teil den ominösen Ruhm des zuvor unbekannten Jacobsen, wobei u. a. die Romantik als (gelingende) Werbestrategie eingesetzt wird.

Die passiven Figuren des Dänen Jacobsen werden in Wolffs ausführlicher Einleitung in eine Traditionslinie mit der deutschen Romantik gestellt: „Diese Flucht vor der Wirklichkeit ist das Merkzeichen des Romantikers", so Wolff mit Blick auf *Niels Lyhne*. „Wie die Helden Jacobsens, so flohen einst die Gestalten Eichendorffs und Hardenbergs aus dem staubigen Lärm des Alltags in das Reich des Ideals."[112] Romantik und Jacobsen verbinde laut Wolff ein gemeinsamer Eskapismus, da auch die Figuren im *Niels Lyhne* ausschließlich „thatenlose[] Träumergestalten" seien, die „vor der Wirklichkeit [fliehen], bis die Wirklichkeit an sie herantritt und unsanft aus ihren Träumen reißt."[113] Was als Argument für einen möglichen Anachronismus anhebt, wendet Wolff rhetorisch geschickt in ein positives Argument für Jacobsens zeitgemäße Modernität:

> Und doch ist Jens Peter Jacobsen von den älteren Romantikern durch mehr als eine unüberschreitbare Kluft getrennt. Waren jene die mittelalterlichen Romantiker, so ist er der moderne, naturwissenschaftliche Romantiker. Die Ergebnisse der modernen Wissenschaft – er verschmilzt sie mit der Romantik.[114]

Diese vielrezipierten Sätze müssen als Impulsgeber für eine Neoromantik – verstanden als Aktualisierung von Romantik unter den Vorzeichen der Jahrhundertwende – als äußerst wirkmächtig veranschlagt werden. In Jacobsens „Stil, den man wohl den naturwissenschaftlichen nennen möchte",[115] gelinge ihm eine Synthese aus aktueller Biologie und alter Romantik, wofür Wolff das biographische Argument heranzieht, dass Jacobsen – als ausgebildeter Botaniker und Darwin-Übersetzer – sowohl Wissenschaftler als auch Dichter zugleich sei. Das „Ideal, die blaue Blume", nach der sich Jacobsens Figuren sehnen, sei in seinen Texten das praktische „Leben", aus dem die alten Romantiker (angeblich) noch willentlich flüchteten.[116] Qua Milieu und Veranlagung bleibe Jacobsens Sehnsucht zur Praxis notwendig unerfüllt, da seine neoromantischen Figuren durch allzu feine Nerven zur „[a]ristokratische[n] Thatenlosigkeit" verdammt seien.[117] Kurz: „Es ist nicht

[112] Theodor Wolff: Einleitung <zur ersten deutschen Ausgabe> [1889]. In: Jacobsen: Niels Lyhne, S. 247–255, S. 253.
[113] Ebd.
[114] Ebd., S. 253 f.
[115] Ebd., S. 250.
[116] Ebd., S. 254.
[117] Ebd., S. 252.

mehr der dünne, zitternde, blasse Mondschein, was jetzt die Romantik durchzieht, es ist heißes Leben, Fleisch und Blut.“[118]

Wo die älteren Romantiker noch träumerischen Idealen und Mondnächten nacheilten, da sehnt sich der unfreiwillige Neoromantiker jetzt nach mehr Leben – so lautet das komparatistische Deutungsangebot Theodor Wolffs. Auch der anschließende Primärtext, also der Roman rund um die Hauptfigur *Niels Lyhne*, setzt sich intensiv mit dem Romantischen auseinander, allerdings in differenzierterer Weise. Zum einen ist dem jungen Niels Lyhne eine Vorliebe „für das Romantische oder vielmehr das Sentimental-Romantische“, wie er sie in der Kunst seines Jugendfreundes Erik beobachtet, überhaupt „nicht sympathisch“.[119] Seine geradezu antiromantische Semantik inszeniert der Roman anhand der Figur der Frau Boye, einer unerfüllten Jugendliebe Lyhnes, die über ein Gespräch über den dänischen Romantiker Adam Oehlenschläger eingeführt wird. Nachdem Frau Boye die Darstellung einer Meerjungfrau aus Oehlenschlägers *Helge* (1814) textgetreu zitiert, äußert sie vor Niels ihren Unmut: „[D]amit war ich nicht zufrieden. Da will ich eine üppig glühende Schilderung haben, ich will etwas so blendend Schönes sehen, daß es mir den Atem raubt.“[120] Ein Beispiel für die detailverliebte, lebendige Schilderung, wie sie auch der Erzähler des Romans bevorzugt, gibt Frau Boye anschließend selbst, sodass alle umstehenden Männer plötzlich ihre „berauschend[e]“ Schönheit erkennen.[121] Romantik fungiert in diesen Szenen, frei nach Georg Brandes, als ein erzähltechnisches Manko, das sich durch Detailverliebtheit und formale Ausführlichkeit ausmerzen lässt.

Die Romantik-Kritik der Frau Boye aber beschränkt sich nicht auf den literarischen Stil. Nachdem sie an einem Frühlingsabend ihren „Heine“ beiseitelegt, um „Lotterie“ zu spielen,[122] entwickelt sie im Gespräch mit Niels Lyhne eine geradezu dogmatische Ideologiekritik der romantischen Liebe. „Wie ich diese vergeistigte

[118] Ebd., S. 254.

[119] Jens Peter Jacobsen: Niels Lyhne [dt. 1889]. Hg. v. Klaus Bohnen. Stuttgart 1984, S. 88. Für die folgenden Zitate aus dem Primärtext wird aus der Übersetzung Marie von Borchs zitiert, wie sie auch in der zeitgenössischen Reclam-Ausgabe mit dem Vorwort Theodor Wolffs zu finden war – und in der obigen Leseausgabe wieder aufgenommen wurde. Da der Skandinavist Bohnen in seiner Ausgabe um die Rekonstruktion des frühesten deutschsprachigen Textes nach dem Vorbild der Erstausgabe bemüht ist, lässt sich im Folgenden – in Ermangelung einer historisch-kritischen Ausgabe – auf diese gut zugängliche Ausgabe zurückgreifen. Sabine Strümper-Krobb: Impressionistische Erzählverfahren im Spiegel der Übersetzung. Zu deutschen Übersetzungen von Prosawerken Jens Peter Jacobsens zwischen 1877 und 1912. Göttingen 1997 hat darüber hinaus so mühsam wie ergiebig die deutschsprachigen Jacobsen-Übersetzungen um 1900 verglichen und die Gesamtausgabe von Marie Herzfeld, erschienen 1898 im Eugen Diederichs-Verlag, als die stilistisch avancierteste und zugleich originalgetreueste Übersetzung ausgewiesen, vgl. S. 110. Dennoch war es die Übersetzung Marie von Borchs, die um 1900 am stärksten rezipiert wurde, vgl. Bohnen: Vorgeschichte der ersten Ausgabe. Auch Hanns Heinz Ewers hat eine Version von Niels Lyhne herausgegeben (Berlin 1911), ebenfalls in der Übersetzung von Borchs und mit einem knappen Vorwort, das vorrangig Jacobsens Biographie referiert.

[120] Jacobsen: Niels Lyhne, S. 63.

[121] Ebd., S. 64.

[122] Ebd., S. 71.

Liebe hasse“, hebt sie auf eine Bemerkung des (unfreiwillig) schwärmenden Niels an, und sie unterscheidet im folgenden Monolog zwischen einer idealisierenden bzw. vergeistigten Liebe, wie sie bei Männern auftritt, und einer natürlichen, „realistisch[en]“ Liebe, wie sie Frauen ausüben.[123] Ihr Urteil gegen das männliche Romantisieren fällt hart aus:

> Ich verachte die Phantasie. [...] Wie oft müssen wir uns nicht darein finden, daß der, welcher uns liebt, uns mit seiner Phantasie ausstaffiert, [...] uns in ein sternübersätes Gewand hüllt und uns dann erst der Liebe für wert hält, wenn wir in dem Maskeradenkostüm einhergehen, in dem keiner von uns er selbst sein kann, weil wir allzu herausgeputzt sind, und man uns dadurch nervös macht, daß man sich vor uns in den Staub wirft und uns anbetet, anstatt uns zu nehmen, wie wir sind, und uns einfach zu lieben.[124]

Entwürdigend und „tyrannisch“ sei demnach die romantische Liebe des Mannes, der seiner Geliebten einen „Schein von Göttlichkeit“ andichtet, um ihre reale Natur zu überschreiben. „In nenne das eine Gewalttat gegen unsere Natur. Ich nenne es Dressur. Die Liebe des Mannes dressiert.“[125] Auch wenn die Figur der Frau Boye in ihrem Hang zur übertriebenen Pose im Roman auch ironisch reflektiert wird, bestätigt sich ihre Theorie im weiteren Handlungsverlauf anhand verschiedener Figuren: Niels verliebt sich auf tragische Weise in Frau Boyes „goldenen Schein unter dem dunklen Haar“,[126] und auch seine spätere Geliebte Fennimore wird durch eine romantische Liebe, diesmal zu dem Jugendfreund Erik, tragisch zugrunde gerichtet. Romantische Idealisierung, darin liegt eine der wesentlichen Pointen des *Niels Lyhne*-Romans, führt mindestens zur Ernüchterung, häufig gar zur brutalen Zerstörung des Ideals oder des idealisierenden Romantikers.

Entsprechend hat Bengt Algot Sørensen in seiner Analyse ein „polare[s] Gegensatzverhältnis“ zwischen dem romantischen Traum und dem biologischen Leben im *Niels Lyhne* herausgearbeitet, wobei vorrangig das Träumen in problematischem Licht erscheint. „Die Gefährlichkeit des Traumes“, so Sørensen, „entsteht vor allem dadurch, daß sich die im Traum enthaltene Sehnsucht auf das Leben richtet und daß der Traum unverbindlich Leben vorgaukelt und vortäuscht.“[127] Romantisches Träumen ist im Romanverlauf gefährlich, und gerade die Hauptfigur Niels Lyhne trägt einen unvermeidbaren Hang zum Romantisieren als biologische Tatsache in seinen Genen. Denn obwohl sich Lyhne rational gegen eine sentimentale Romantik ausspricht, hat er das Romantisieren genealogisch von seiner Mutter geerbt, deren Faible für „deutsche Poesie“ ihn stärker prägt als der praktisch veranlagte Vater.[128] In einer Szene, in der Niels vor der kranken Mutter sein Versprechen zum Dichtertum ablegt, findet er sie umringt von Büchern von „Schiller,

[123] Beides ebd., S. 74.
[124] Ebd., S. 75.
[125] Ebd., S. 76. Möglicherweise ist dieser Monolog von Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim* (1879) inspiriert, wie Bengt Algot Sørensen: Jens Peter Jacobsen. München 1990, S. 79 argumentiert.
[126] Ebd., S. 80.
[127] Sørensen: Jacobsen, S. 75.
[128] Vgl. Jacobsen: Niels Lyhne, S. 8 f.

Staffeldt, Ewald und Novalis“ und vor allem von „Rousseaus ‚Héloise‘“,[129] deren „Lieblingsblume […], die blauer ist als der blaue Himmel“, später den Grabstein der Mutter ziert.[130] An ihrem Beispiel inszeniert der Roman das poetologische Problem des romantischen Träumens: Da sie sich im Krankenbett „so mit ganzer Seele“ nach der fernen Welt sehnt, reist Niels mit ihr in das schweizerische Clarens, wohin sie ihre „müde, traumbefangene Seele lockte; es war ja Rousseaus Clarens, Julies paradiesisches Clarens“.[131] Die Erfüllung ihrer Sehnsucht stellt sich jedoch als desillusionierende, todbringende Enttäuschung heraus:

> Nein, sie mußte dahinwelken, denn der letzte Traum, […] der Traum von der Herrlichkeit der fernen Welt – er hatte keinen Tag gebracht, seine Farben waren verblichen, je näher sie ihnen kam, und sie fühlte, daß sie nur für sie erbleichten, weil sie Farben verlangt hatte, die das Leben nicht besitzt, eine Schönheit begehrt hatte, welche die Erde nicht trägt.[132]

Niels Lyhne erzählt damit von der tragischen Qualität romantischer Träume, die eine unerfüllbare Sehnsucht im Subjekt evozieren und in der Praxis enttäuscht werden. Erst im Tod entfaltet die ‚Lüge‘ des Traums ihre Funktion. In diesen Kontext lässt sich auch das Atheismus-Problem des Romans einordnen: Als überzeugter Atheist kämpft Lyhne für eine säkulare „Wahrheit“ ohne Gott, doch als er den Todeskampf seines eigenen Sohnes beobachten muss, gibt er sich im Gebet „dem Herrgott im Himmel [hin], der das Erdenreich durch Zucht und Prüfungen in Angst hält“.[133] Am Ende entsagt er Gott ein weiteres Mal und stirbt daraufhin einen besonders qualvollen, „den schweren Tod“.[134] Der Roman inszeniert in diesen Wendepunkten nicht das Walten einer göttlichen Hand, sondern stattdessen die (genealogisch entwickelte) Unmöglichkeit der Individuen, dem Glauben und der enttäuschenden Idealisierung zu entsagen.[135]

Romantisieren ist im *Niels Lyhne* somit ein anthropologisches Faktum, das zur Lüge, zur Enttäuschung und schließlich in den Tod führt, sich aber auf tragische Weise nicht überwinden lässt – zumindest nicht in schwärmerischen Subjekten wie Lyhne. Auch stilistisch verfällt der auktoriale Erzähler dabei immer wieder romantischen Formulierungen, allen voran einem auffällig häufigen ‚es war, als

[129] Ebd., S. 91. Adolph Wilhelm Schack von Staffeldt gilt als erster dänischer Romantiker und Antagonist von Oehlenschläger.
[130] Ebd., S. 100.
[131] Ebd., S. 97.
[132] Ebd., S. 98.
[133] Ebd., S. 213.
[134] So lauten die letzten Worte des Textes, ebd., S. 218.
[135] Die Figur Hjerrild, ein Arzt im Lazarett, bringt diese Sentenz auf den Punkt, kurz bevor Niels Lyhne seinen Kriegsverletzungen erliegt: „Lassen wir uns ehrlich sein: wir mögen sein, wie wir es nennen wollen, aber wir bringen Gott doch nie ganz aus dem Himmel. Unser Hirn hat ihn zu oft dort oben gedacht, er ist hineingeläutet und hineingesungen worden, seitdem wir kleine Kinder waren.“ Ebd., S. 217.

ob',[136] das um detailgenaue, ausschweifende Beobachtungen ergänzt wird – ganz nach dem Beispiel der Frau Boye und der Meerjungfrau. Aktualisierungen von Romantik lassen sich also einerseits auf stilistischer, andererseits auf semantischer Ebene nachweisen, wobei der trügerischen Romantik in diesem Text eine pejorative Note anhaftet. Niels Lyhne ist tatsächlich ein unfreiwilliger Romantiker, der durch seine Umgebung und seine Genealogie zum Schwärmer erzogen wird. „Und so wächst Niels nun auf", betont der auktoriale Erzähler in einer frühen Passage, „alle Einflüsse der Kindheit formen an dem weichen Ton, alles formt daran, alles hat Bedeutung, das was ist, was er träumt, was er weiß, was er ahnt – alles zieht seine leichten, aber sicheren Linien, die nachgegraben und vertieft, dann abgeschwächt und ausgelöscht werden."[137] Semantisch steht eine solche Front gegen die Romantik durchaus dem Poetischen Realismus nahe.[138] Stilistisch aber weist dieser Grenztext bereits in die Literatur der Jahrhundertwende: Neben der Imitation einer romantischen Formensprache, in der sich der Erzähler streckenweise übt, fokalisiert der Roman auch derart konsequent in Lyhnes argumentative Gegner, dass am Ende des Textes eben keine Verklärung der antiromantischen Lebenspraxis stattfindet, sondern vielmehr ein unentschlossener Patt zwischen der nihilistischen ‚Wahrheit' des Atheisten und der Glaubensnotwendigkeit der Subjekte entsteht, die in Gott und in erträumten Idealen eine kurzweilige Schmerzlinderung erfahren.[139]

Laut seines Briefverkehrs mit Edvard Brandes unternimmt Jacobsen im *Niels Lyhne* „eine psychologische Schilderung jener Gruppe freidenkerisch angelegter Romantiker, die bei uns zurückgedrängt und überflügelt werden von den politischen Naturen der Achtundvierziger, den religiös Geweckten aus jener Zeit u. a. m."[140] Der Roman spielt entsprechend nicht in Jacobsens Gegenwart, sondern erzählt von einer vergangenen Zeit zwischen 1829 und 1864, wie einige (randständige) Datierungen im Roman markieren. „[D]aß eine Jugend gemeint ist, die heute alt ist", so schrieb es Jacobsen an Georg Brandes,[141] wird in der deutschsprachigen Rezeption der Jahrhundertwende bereitwillig überlesen. *Niels Lyhne* emanzipiert sich stattdessen zu einem Roman für die junge Generation, geboren in den 1870er und 1880er Jahren, die seinen neuartigen Stil als Zeichen einer neuen Romantik interpretiert. „[E]ine neue Periode kommt", schreibt Theodor Wolff in einem zweiten *Vorwort* (1895) nach dem überraschenden Erfolg der ersten Reclam-Ausgabe, und ferner:

[136] Zum Beispiel ebd., S. 65: „Es war, als hörte man sich selbst in fremden Zungen, mit fremder Macht und fremder Klarheit über das reden, was einem im tiefsten Innern zu eigen war."
[137] Ebd., S. 57.
[138] Vgl. zur *aemulatio* der Romantik im Realismus Lars Korten: Poietischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848–1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm. Tübingen 2009, S. 1–6.
[139] Auch Sørensen: Jacobsen, S. 73 hebt als wesentliche Innovation den „zögernd-nachdenkliche[n] Rhythmus der Sprache" hervor. Für die impulsgebende Rolle Jacobsens im Kontext der literarischen Jahrhundertwende vgl. materialreich Horst Nägele: J. P. Jacobsen. Stuttgart 1973, bes. S. 51–64.
[140] Jacobsen an Edvard Brandes im Herbst 1877, zit. nach Hans Bethge: Jens Peter Jacobsen. Ein Versuch. Berlin 1920, S. 52 f. Vgl. auch Nägele: Jacobsen, S. 11.
[141] Jacobsen an Georg Brandes vom 16. Januar 1878, zit. nach Sørensen: Jacobsen, S. 69.

> Die kommende Periode, welche äußerlich vielleicht fast wie eine Neu-Romantik erscheinen wird, wird doch nur eine Fortsetzung des Realismus sein und alle Resultate, die der Realismus in heißer Arbeit erobert hat, verwerten müssen. Und in dieser Periode wird Jens Peter Jacobsen, der in den Tagen des konsequenten Realismus vergeblich an die Thüren der deutschen Litteratur pochen mußte, seine Rolle zu spielen haben.[142]

Wolff selbst korrigiert an dieser Stelle, dass *Niels Lyhne* keineswegs als Wiederholung von Romantik im Sinne einer „Neu-Romantik" zu lesen sei. Für die „naturwissenschaftliche Romantik[]" aber, für eine Aktualisierung vom Romantik durch naturwissenschaftliche Präzision und genealogische Analyse,[143] stellte er selbst mit seinem Deutungsangebot im ersten Vorwort und in weiteren Essays die Weichen.

Leo Berg: Romantik der Moderne (1891)

Im Anschluss an diese literarischen Beispiele, die wesentlich zur Entstehung einer neuen Romantik beigetragen haben, entzündet sich die Debatte auch im deutschsprachigen Feuilleton. Mit seinem Aufsatz zur *Romantik der Moderne* (1891) knüpft der Berliner Kritiker Leo Berg an die Schriften Hermann Bahrs an,[144] um dessen Texte selbst als Ausdruck einer „romantische[n] Sehnsucht" zu deuten: „Die typische Erscheinung aber für die naturalistische Romantik ist für Deutschland zunächst *Hermann Bahr*, der auch am besten den Übergang vom Naturalismus zur Romantik zeigt".[145] Am Beispiel der *Russischen Reise* (1891) interpretiert er Bahrs Humor, die Überschwänglichkeit seiner Formulierungen und vor allem die inneren Widersprüche seiner Texte als symptomatische Züge einer romantisch werdenden ‚Moderne'.[146] Das Schlüsselwort, das laut Berg eine Gemeinsamkeit zwischen historischer Romantik und aktueller ‚Moderne' behauptet, ist die Sehnsucht: „Unsere Zeit ist eine große Zeit der Sehnsucht, oder besser: eine Zeit der großen Sehnsucht", so lautet der einleitende Satz des Essays.[147] Aus einer gegenwärtigen „Traurigkeit" und einem „Mißbehagen" am Status Quo erwachse in der Gegenwartskultur der Traum von einer glücklicheren Zukunft, und an dieser Stelle

---

[142] Theodor Wolff: Vorrede. In: Niels Lyhne. Doktor Faust. Eines begabten jungen Mannes Tagebuch. Hg. v. Theodor Wolff. Paris, Leipzig 1895, S. 3–15, S. 11.

[143] Wolff: Einleitung zu Niels Lyhne, S. 254.

[144] Nicht nur die gewagte, eingangs zitierte Prognose: „Das letzte Dezennium des Jahrhunderts oder das erste des neuen wird vermutlich einmal in die Literaturgeschichten der Zukunft unter dem gemeinsamen Titel: ‚Die naturalistische Romantik in Europa' behandelt werden" von Leo Berg: Romantik der Moderne, S. 146, ist deutlich von Hermann Bahr inspiriert, sondern Berg übernimmt Bahrs Literaturkritik „an einigen Stellen bis in den Duktus hinein", so Wunberg, Dietrich (Hg.): Die literarische Moderne, S. 147.

[145] Berg: Romantik der Moderne, S. 144.

[146] Siehe bes. ebd., S. 144: „Und natürlich widerspricht er [Bahr, R.S.] am Schlusse selbst dieser Definition", also der These vom Übergang des Naturalismus zur Romantik.

[147] So gleich der erste Satz des Essays, ebd., S. 140.

komme „[d]as Wunderbare, ja, das Wunderbare“ auf das Tableau: „Der Naturalismus hat so eine ganz eigenartige Romantik gezeigt: die Romantik der Zukunft“.[148] Da die Hoffnung auf einen utopischen Zustand im Zuge einer strengen, naturwissenschaftlich grundierten Rationalität immer auch als unrealisierbar erkannt wird, bleibe die neoromantische Sehnsucht in einem konstitutiven Widerspruch gefangen. Berg folgert: „Da wurde die Zukunft die blaue Blume der Modernen.“[149]

Ein unerfüllbares Zukunftsversprechen ist somit für Berg der archimedische Punkt aller modernen Sehnsucht, womit eine zentrale Aporie der Romantik, nämlich: das emphatische Streben nach einer nicht realisierbaren Synthese,[150] auch in den Texten des „jüngste[n] romantische[n] Nachwuchs des Naturalismus“ entdeckt wird.[151] Dabei affirmiert Berg wiederum in seinem eigenen Text die zu beschreibende Widersprüchlichkeit, indem er eine eigenwillige, paradoxale Definition von Romantik liefert:

> Romantik ist gewissermaßen das Gegenteil von Moderne und Realismus. Romantik ist alles Ferne, blau Verschwimmende, die Sehnsucht nach dem Vergangenen, Verschollenen. Romantik steckt im Humor, und Romantik ist nur ein anderer Ausdruck für Dekadent. Denn das ist über allem Zweifel erhaben, dass die Romantiker alle Dekadenten sind! Jede starke Liebe ist Romantik, und jede heimliche Liebe ist es dergleichen.[152]

Indem Romantik hier als „Gegenteil von Moderne“ und zugleich als Synonym für Dekadenz angeführt wird, trägt Berg insgesamt wenig zur Klärung seines Romantik-Begriffs bei. Auch hier lässt sich die Sehnsucht als Schlüssel zu Bergs Romantik-Konzept anführen: Die „Dekadenten“ im Sinne Bergs, womit er auf ein kulturelles Paradigma im Anschluss an die französische Literatur referiert,[153] träumt sich, eher implizit denn explizit, ebenfalls in eine andere Zukunft hinein und moniert eine unzureichende Gefühlslage in der Gegenwart, aus welcher der romantische Zug der Moderne herausstrebt. Dekadenz ist bei Berg ein vorgelagerter, noch unbestimmter Ausdruck romantischer Sehnsucht, sodass er den ersten Romantiker der Moderne entsprechend in Friedrich Nietzsche sieht:

> Ich glaube hier einen Namen nennen zu dürfen, einen Geist, der wie ein großes Licht am Horizonte des literarischen Europa aufflammte und Alles in neuen Farben erscheinen ließ, Abgründe aufdeckend und Fernsichten eröffnend und jäh in das ferne unbekannte Land weisend: Friedrich Nietzsche. Seit ihm datiert die Abkehr des Naturalismus.[154]

[148] Ebd., S. 141.
[149] Ebd., S. 142. Für Wunberg, Dietrich: Vorwort, S. 15, ist dies eine von Bergs „Formulierungen, die noch (oder erst) von heute aus das Panorama erstaunlich erhellen“.
[150] Siehe oben, Abschnitt 1.3.
[151] Berg: Romantik der Moderne, S. 142.
[152] Ebd., S. 143.
[153] Vgl. Pross: Dekadenz sowie oben, Anm. 49.
[154] Berg: Romantik der Moderne, S. 143.

Die Bewegung in Richtung eines „ferne[n] unbekannte[n] Lande[s]“ durch Nietzsche kann mit Berg als wichtiges Anzeichen für eine neue Romantik gelesen werden, die allerdings verschiedene Ausprägungen zeitigt. Neben Nietzsche sind es auch „der köstliche Naturbursche“ Detlev von Liliencron, der „etwas wie die Erfüllung deutscher Romantik“ darstellt, sowie Johannes Schlafs *In Dingsda* (1890), dessen Skizzen „von Liebe und Dankbarkeit gegen ein Unbestimmtes (man kann es nicht mehr die Natur nennen, auch das Leben nicht, sondern ein Moment des Lebens)“ zeugen.[155]

Mit dieser Sehnsucht in Richtung des Nicht-Benennbaren liefert Leo Berg schon früh eines der interessantesten Deutungsangebote, um eine Äquivalenz zwischen Moderne und Romantik herzustellen:

> Es ist die Sehnsucht des Fin-de-siècle-Menschen, der immer hinaustreibt, hinaus in andere Welten, nur fort von sich, und wenn man endlich hinaus ist, dann wieder quält Einen die Sehnsucht nach sich, und man will um jeden Preis zurück.[156]

Die Ironie und Widersprüchlichkeit eines Hermann Bahr nimmt er damit ebenso auf wie einen „unerhörten Mystizismus, […] eine rückläufige, eine kulturfeindliche Bewegung, die sich vorbereitet“ und die Berg als problematische Ausprägung der romantischen Sehnsucht beobachtet.[157]

Mit Blick auf das naturalistisch geprägte Berlin der 1890er Jahre formuliert Berg in seiner *Romantik der Moderne* zugleich eine „Kriegs-Erklärung“,[158] die ihn noch im selben Jahr zu einem Umzug nach Hamburg bewegt. Der Öffnung des Naturalismus zugunsten jüngerer Tendenzen, wie Berg sie bspw. von Bahr aus Wien empfängt, steht die Berliner Szene um die *Freie Bühne* oder um Conrads *Gesellschaft* zu diesem Zeitpunkt noch kritisch gegenüber, sodass Berg trotz wiederholtem Bemühen eine eigene Redakteursanstellung verweigert wird. Peter Sprengel bezeichnet Bergs Vermittlungsversuche zwischen Berlin und Wien deshalb als eine „Entgrenzung der Moderne“,[159] in dessen Zuge auch die charakteristischen Merkmale des Naturalismus Berliner Prägung verschwimmen, dem Berg von Beginn an distanziert gegenüberstand. Schon in seinem Buch über den *Naturalismus* (1892) zeigt sich entsprechend ein geöffneter, zugleich aber auch unspezifischer Gebrauch des Terminus ‚Naturalismus‘: „Ich

[155] Ebd., S. 143 f. Auch genannt wird in diesem Zuge Arno Holz, dessen jüngste Abwendung vom lyrischen „Kuhglocken-Gebimmel“ bei Berg als „trotzige Elegie auf die verlorene Lyrik, seine Lyrik“ interpretiert wird. Auch bei Holz zeige sich damit eine latente „Sehnsucht nach der lyrischen Romantik“, ebd., S. 144.
[156] Berg: Romantik der Moderne, S. 145.
[157] Ebd., S. 146.
[158] Ebd. Vgl. hierzu und zur folgenden Kontextualisierung den jüngsten und einschlägigen Beitrag zur (kargen) Leo Berg-Forschung von Peter Sprengel: Leo Berg und das Netzwerk der Moderne. In: Ders. (Hg.): Im Netzwerk der Moderne: Leo Berg. Briefwechsel 1884–1891. Kritiken und Essays zum Naturalismus. Bielefeld 2010, S. 7–74.
[159] Ebd., S. 44.

bestimmte ihn als: Rückkehr zur Natur, als Annäherung an die Natur und als Zeichen der ‚Zeit der Naturwissenschaften', d. h. als den speziellen Ausdruck der modernen Weltanschauung".[160] Auf der Grundlage einer solchen etymologischen Re-Evaluierung beinhaltet der Berg'sche Naturalismus-Begriff bereits die Ansätze zu seiner Überwindung.[161]

Henri Alberts Paris-Kolumnen und französischer néoromantisme

Maurice Maeterlinck, Jens Peter Jacobsen und Hermann Bahr, in der zweiten Reihe auch Friedrich Nietzsche sind somit die zentralen Figuren, die im Diskurs um die deutschsprachige Neoromantik der Jahrhundertwende modellbildende Funktion einnehmen. Im Laufe der 1890er Jahre wird, wie auch in der Novalis-Werbung des Diederichs-Verlags, zudem wiederholt von einer französischen Neuromantik, einem *néoromantisme* gesprochen, der die deutschsprachige Neoromantik inspiriert haben soll.[162] Mit Blick auf den Moderne-Diskurs lässt sich in diesem Zusammenhang Henri Albert als unterschätzter Akteur ausweisen, der als zweisprachiger Korrespondent sowohl am *Mercure de France* als auch an der Jugendstil-Zeitschrift *Pan* (1895–1900) mitarbeitete und dort eine wiederkehrende Kolumne über die Pariser Kunst und Literatur verfasste.

Gleich im zweiten Heft aus dem Sommer 1895 spricht Albert mit Blick auf André Gide von einer „französischen Neu-Romantik":

> Als Gymnasiast debutierte André Gide vor vier Jahren mit einem Geständnissbuche: „Les Cahiers d'André Walter", seitdem hat er ein Meisterwerk geschrieben „Le Voyage d'Urien", in dem die ganze französische Neu-Romantik in nuce enthalten ist.[163]

Tatsächlich ist der junge André Gide bekennender Novalis-Verehrer, wobei insbesondere seine Erzählung *Le Voyage d'Urien* (1893) schon früh als Adaption von Novalis' *Lehrlingen zu Saïs* (1798/1799) erkannt wurde.[164] Eine produktive Romantik-Rezeption ist um 1890 damit auch im französischsprachigen Raum zu greifen, besonders bei einzelnen Akteuren wie Gide oder Maeterlinck; aber

---

[160] Leo Berg: Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München 1892, S. 4. Obwohl nach dem Romantik-Essay veröffentlicht, wurde die Monographie bereits „[i]n den grösseren Teilen […] im Sommer 1888" geschrieben und für die Veröffentlichung entsprechend mit einem distanzierenden Vorwort versehen, siehe ebd., S. 7.

[161] Vgl. auch Sprengel: Netzwerk der Moderne, S. 50.

[162] Exemplarisch noch bei Kimmich: Neuromantik, S. 8. Vgl. auch die eingangs zitierte Novalis-Werbung im Diederichs-Verlag, Einleitung zu Kap. 2.

[163] Henri Albert: Paris. In: Pan 2 (Juni–August 1895), S. 121–126, S. 126.

[164] Da Gides Erzählung direkt aus den *Lehrlingen zu Saïs* zitiert, ist die intertextuelle Vorlage unstrittig, vgl. Renée Lang: André Gide und der deutsche Geist [frz.: André Gide et la Pensée Allemande]. Stuttgart 1953, S. 84–86 sowie Marianne Kesting: Zu *Die Reise Urians*. In: André Gide: Die Reise Urians. Aus dem Französischen übertragen v. Andrea Spingler. Hg. v. Raimund Theis, Hans Hinterhäuser. Stuttgart 1991, S. 528–535, S. 533 Allerdings ist der Text erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts ins Deutsche übersetzt worden und spielt deshalb im Kontext der deutschsprachigen Neoromantik eine vergleichsweise kleine Rolle.

auch der zeitgenössische Symbolismus, verstanden als erweiterter Dichterkreis um Mallarmé und Verlaine, ist von Einflüssen aus der deutschsprachigen Romantik geprägt.

Gibt es aber auch eine öffentliche Debatte über die Wiederkehr der Romantik im französischen Sprachraum? Die romanistische Forschungsliteratur liefert hierfür spärliche Hinweise: Mario Zanucchi spricht von der Romantik als „Protosymbolismus", da sie den französischen Symbolismus ideengeschichtlich vorbereitet habe:

> Dass der Symbolismus in der deutschen Romantik seine Wurzeln hat und dass er dadurch eine Art ‚Germanisierung' der französischen Dichtung dargestellt hat – was seine Kritiker auch dazu veranlasste, ihn als fremd und unfranzösisch zu verwerfen –, wurde von der französischen Literaturkritik spätestens seit dem Aufsatz von Jean Thorel *Les Romantiques allemands es les Symbolistes francais* (1891) erkannt und war den *deutschen* Symbolisten stets bewusst [Hervorhebung R.S.].[165]

Unklar bleibt in Zanucchis Formulierung, ob auch die *französischen* Autorinnen und Autoren des Symbolismus sich in einer Traditionslinie mit der Romantik verorteten und dabei einen *nouveau romantisme* im Entstehen sahen. Werner Vordtriede führt in seiner einschlägigen Untersuchung zwar Novalis als „Vorläufer" des Symbolismus an, die eigenständige Lektüre und produktive Aneignung kann aber vor allem bei Maeterlinck nachgewiesen werden.[166] Ausschlaggebend ist vor allem Zanucchis Feststellung, dass das französische Feuilleton um 1891 den Symbolismus als ‚romantisch' – und damit ‚germanisch' – empfand und ihr Unbehagen an dieser kulturellen Fremdheit artikulierte.[167] Jean Thorels komparatistischer Essay ist dabei weniger ein später denn ein entscheidender, in einem führenden Publikationsmedium der Symbolisten veröffentlichter Text, der die französische Kritik auf die Ähnlichkeit des Symbolismus mit der deutschsprachigen Frühromantik aufmerksam macht.[168]

---

[165] Mario Zanucchi: Transfer und Modifikation. Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin, Boston 2016, S. 16.

[166] Siehe Werner Vordtriede: Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehung eines dichterischen Symbols. Stuttgart 1963, bes. S. 34–38, woraufhin er zugibt: „Alles, was hier angeführt werden konnte, um zu erweisen, daß die Symbolisten die Werke und Gedanken Novalis' wirklich kannten führt, mit Ausnahme von Laforgue, nicht weiter zurück als zum Jahr 1893", ebd., S. 39. Die Monographie verfolgt damit insgesamt den Ansatz, „daß es manchmal absolute Anfänge gibt, so wie mit Novalis etwas absolut Modernes beginnt, was ungeheuer weit wirkt"; intertextuelle Austauschprozesse behandelt Vordtriede entsprechend unspezifisch als „Dinge, die ihm [Baudelaire und den Symbolisten, R.S.] aus einer von Novalis ausgehenden Welle zugespült werden", ebd., S. 30.

[167] Vgl. auch Heinrich Schneegans: Das Wesen der romantischen Dichtung in Frankreich. In: Deutsche Rundschau 44 (1900), S. 119–129, S. 119: „Die französische Romantik hat eher etwas Deutsches, das sie uns besonders sympathisch macht."

[168] Jean Thorel: Les Romantiques Allemands et les Symbolistes Français. In: Entretiens Politiques & Littéraires 18/3 (1891), S. 95–109. Erst nach 1910 setzt die Reflexion der Rolle Novalis'

Insgesamt lassen sich weder bei Thorel noch an anderer Stelle im französischsprachigen Raum konkrete Proklamationen eines *nouveau romantisme, néoromantisme* o. ä. auffinden. Romantik wird zwar als ideengeschichtlicher Vorläufer des Symbolismus diskutiert, an Manifesten über ‚neue Romantik' aber besteht in Frankreich, anders als im deutschsprachigen Raum, kein erhöhtes Interesse. Damit wäre es irreführend, von einem regen Neoromantik-Diskurs im Frankreich der 1890er Jahre zu sprechen: Etwas Romantisches am französischen Symbolismus wird zwar erkannt und im Umfeld des *Mercure de France* besprochen, diese Diagnose entwickelt jedoch keine vergleichbare Eigendynamik wie im deutschsprachigen Literaturfeld.[169] In Frankreich bleibt die Anknüpfung an die Romantik somit vergleichsweise fremdartig, exklusiv und interessant: Sie kann später in wichtigen Werken der französischsprachigen Moderne nachwirken, ohne den breitflächigen Imageverlust zu erleiden, wie ihn die Entwicklung eines modischen ‚Neuromantik'-Diskurses in Deutschland provoziert.

Henri Albert kommt in diesem Prozess eine diskursive Schlüsselrolle zu. Anhand seiner *Paris*-Kolumnen lässt sich nachverfolgen, inwiefern der Vermittler zwischen den Kulturen einen eigenwilligen, gesonderten Romantik-Fokus auf die Texte der symbolistischen Literatur anwendet, um deutsche und französische Moderne diskursiv miteinander zu vernetzen. So auch im dritten *Pan* am Beispiel von Camille Mauclairs *Couronne de clarté* (1895):

> Mauclair's Helden haben kein Leben, es sind bloße Schatten, die in Träumen dahinwandeln. […] In der Litteraturgeschichte kenne ich blos ein Werk, das ihm zum Vorbild hätte dienen können; es ist Novalis' „Heinrich von Ofterdingen", und vielleicht noch die Frauenphantasien eines Jean Pauls.[170]

Subjektivierungen wie „kenne ich blos" und der symptomatische Konjunktiv „hätte dienen können" weisen auf die Selbstständigkeit der Analogieschlüsse hin, die sich aus dem spezifischen Kontext Alberts ergeben. Henri Albert Haug, zweisprachig aufgewachsen im damaligen Reichsland Elsass-Lothringen, tritt in den

vermehrt ein, so in der wichtigen Studie von Tancrède de Visan: L'Attitude du lyrisme contemporain. Paris 1911 und schließlich bei Ernest Seillière: Les Mystiques du Néo-Romantisme. Évolution Contemporaine de l'Appétit Mystique. Paris 1911, der ausnehmend kritisch und mit Blick auf Deutschland einen „Mysticisme de la race" und einen „Pangermanisme" in der Neoromantik herausarbeitet, ebd. S. 1. Vgl. vor allem das „Avant-Propos", ebd., S. 1–11.

[169] Auch die aktuelle romanistische Forschung knüpft den Terminus *néo-romantisme* an die deutschsprachige Literatur und folgt damit dem Vorschlag von Ernest Seillière: Le néoromantisme en Allemagne, vol. III: De la déesse nature et de la Déesse vie, Naturalisme et vitalisme mystiques. Paris 1931, S. 1: "Les penseurs néo-romantiques d'Allemagne actuelle […] sont des chrétiens de formation et de culture que la science moderne a détournés de leur foi première et qui, ne pouvant plus accepter le Christianisme intégral, rêvent d'une religion sans dogmes réduite à sa vertu émotive et peu préoccupée de morale." Vgl. auch Florence Bancaud: La Neuromantik. Une notion problématique. In: Romantisme 132 (2006), S. 49–66, bes. S. 51 f. Nicht bestätigt werden kann die Aussage Kimmichs: Neuromantik, S. 7: „Gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts […] hatte die französische Literaturkritik bereits den Begriff ‚néoromantisme' geprägt, und ‚néoromantisme' war von allem Anfang an schärfer umrissen und eindeutiger bestimmt als ‚Neuromantik'."

[170] Henri Albert: Paris. In: Pan 3 (1895), S. 209–211, S. 210.

frühen 1890er Jahren als deutscher Korrespondent der symbolistischen Zeitschrift *Mercure de France* in den Moderne-Diskurs ein und erlangt vor allem durch seine frühe Übersetzung und Vermittlung Friedrich Nietzsches internationale Bekanntheit, mit dem er auch im persönlichen Austausch stand.[171] Von Paris aus arbeitet er u. a. mit Richard Dehmel und Otto Julius Bierbaum im Kontext der *Neuen Deutschen Rundschau* sowie des *Pan* zusammen, sodass er um 1895 als vielleicht gefragteste Persönlichkeit zur Vermittlung deutschsprachiger Literatur nach Frankreich gelten kann. Leopold von Andrian beispielsweise erreicht am 17. März 1895 ein Brief von Hans Schlesinger:

> Willst Du nicht auch für Henri Albert und seine ganze Clique vom ‚Mercure de France' und der ‚Revue blanche' auch ein Exemplar schicken, wenn Dir etwas daran liegt auch unter den Jungen bekannt zu werden. Der Bubi muss den Garten [*der Erkenntnis* (1895), R.S.] schon studiert haben.[172]

Die Romantik-Verweise erfüllen bei Albert damit die diskursive Funktion, eine kulturelle Verbindung zwischen deutschsprachiger Literatur und dem modernen Frankreich aufzuzeigen, was weniger aus einer genuin französischen Perspektive als aus der individuellen Vermittlerposition Alberts entspringt.[173]

Anhand eines französischsprachigen Artikels über *Novalis* (1895), den Albert im *Mercure de France* veröffentlicht, lässt sich schließlich auch der nationale Unterschied im Umgang mit Romantik konkretisieren. Wo Albert im deutschsprachigen *Pan* selbstbewusst von einer „französische[n] Neu-Romantik" spricht, beschreibt er das Interesse des Symbolismus an Novalis im *Mercure de France* deutlich vorsichtiger als eine ‚Annäherung' („rapprochement"):

---

[171] Ab 1893 veröffentlichte Albert erste Aufsätze über Nietzsche u. a. im *Mercure de France* und ab 1894 auch im *Revue Blanche*; seine Übersetzung *Ainsi parlait Zarathoustra* erschien 1898. Richard Dehmel eröffnet die Brieffreundschaft mit Albert mit der Frage, „wie Sie den Parisern unsern Nietzsche zugelöffelt haben", siehe Catherine Krahmer (Hg.): Eine deutsch-französische Brieffreundschaft. Briefwechsel Richard Dehmel – Henri Albert 1893–1898. Herzberg 1998, S. 8.

[172] Hans Schlesinger an Leopold von Andrian vom 17.3.1895. In: Ursula Prutsch, Klaus Zeyringer (Hg.): Leopold von Andrian (1875–1951). Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte. Wien, Köln, Weimar 2003, S. 50.

[173] Während die eher raren Forschungen zu Albert seine Beschäftigung mit der Romantik als direkten Einfluss bzw. gar Nachahmung der Perspektiven Nietzsches werten, so vor allem Andreas Schockenhoff: Henri Albert und das Deutschlandbild des Mercure de France. Frankfurt a. M. 1986 und hieran anschließend Krahmer: Pan und das Ausland, so lässt sich der genaue Rezeptionsweg von Romantik in diesem Fall nicht eindeutig klären. Albert hatte selbst – noch vor seiner intensiven Beschäftigung mit Nietzsche – Jean Paul-Übersetzungen veröffentlicht (1891) und plante im Frühjahr 1893 größere Übersetzungsprojekte zu romantischen Autoren: „so komisch es auch klingt, Jean Paul wird zeitgemäß. Nächstens geh' ich an Hamann, an die Romantik, Novalis!" (Brief an Richard Dehmel vom 24.4.1893. In: Krahmer (Hg.): Briefwechsel Dehmel – Albert, S. 57; Alberts Übersetzung des *Hyacinth und Rosenblüthe*-Märchens erscheint 1893 im *Mercure de France*). Eine eigenständige Erschließung von Romantik und erst anschließend eine Interpretation Nietzsches aus romantischer Perspektive liegt damit im Fall Alberts durchaus nahe.

> Le rapprochement entre les romantiques allemands et les symbolistes français méritait surtout de se faire sur le nom de Novalis. […] La synthétique étude de M. Georges Brandès, pourtant purement négative, dans ses conclusions, les patientes recherches un peu sobres de Haym, mériteraient d'être reprises, en rapprochant les dernières années de ce dix-huitième siècle allemand avec la fin de notre dix-neuvième siècle français.[174]

Statt von einer ‚neuen Romantik' spricht Albert hier von einer Revision der negativen bzw. nüchternen Geschichtsbilder eines Brandes und Haym, um die deutsche Frühromantik mit dem französischen Fin de Siècle in Verständigung zu setzen („en rapprochant"). Der Rest des Artikels referiert Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs, sodass Albert ebenso wie Jean Thorel eine ideengeschichtliche Nähe von Romantik und Symbolismus vermittelnd behauptet, ohne aber auf eine Bewegung von neuer Romantik im französischen Diskurs referieren zu können. Ausschließlich in Alberts deutschsprachiger Korrespondenz wird damit das Schlagwort der „Neu-Romantik" forciert, was in einem Artikel über die „Französische Neu-Romantik" (1896) in der *Neuen Deutschen Rundschau* kulminiert – und in der Folgezeit, beispielsweise in der Werbung des Eugen Diederichs-Verlags, dankbar aufgegriffen wird.[175]

Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, den *Diskurs* um die neue Romantik zunächst als ein genuin deutschsprachiges Phänomen zu bewerten, das seine wichtigsten Impulse von internationalen Autoren wie Maurice Maeterlinck empfängt und sich in der hier nachvollzogenen Art – nämlich: als eigene Strömung im literarischen Feld – vorrangig im deutschen Kulturraum ausbreitet. Das nationalpatriotische Argument spielt in diesem Diskurs eine tragende Rolle, auch wenn in der hier nachgezeichneten Anfangsphase noch ein ergebnisoffener, spezifisch deutschsprachiger Beitrag zum internationalen Moderne-Projekt ausgelotet wird. In *ästhetischer* Hinsicht handelt es sich bei der Neoromantik selbstredend um ein international breitenwirksames Phänomen, da etliche Werke um 1900 auch in Frankreich in struktureller Analogie zur Romantik entstehen.[176] Euphorische Proklamationen und hitzige Diskussionen um eine ‚Neuromantik' entzünden sich aber vorrangig im deutschsprachigen Raum, wo der Begriff eine bemerkenswerte Eigendynamik entfaltet.

---

[174] Henri Albert: Novalis. In: Mercure de France 16 (1895), S. 47–53, S. 47: „Die Verbindung zwischen den deutschen Romantikern und den französischen Symbolisten verdankt sich dem Namen Novalis […]. Die zusammenfassende Studie von Herrn Georg Brandes, obwohl rein negativ in ihren Schlussfolgerungen, die geduldigen, ein wenig nüchternen Forschungen von Haym, sie verdienen es, wieder aufgegriffen zu werden, um diese letzten Jahre des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland dem Ende unseres neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich näher zu bringen." [Übersetzung R.S.]

[175] Vgl. Henri Albert: Französische Neuromantik. In: Neue Deutsche Rundschau 7 (1896), S. 481–485, was unten, Abschn. 2.2.1, mit Blick auf den deutschsprachigen Diskurs noch einmal näher betrachtet wird.

[176] Neben Maeterlinck in Frankreich wären exemplarisch Oscar Wilde in Großbritannien, Gabriele d'Annunzio in Italien oder eben Knut Hamsun in Norwegen anzuführen.

2.1.4 Resümee als Analyse Ludwig von Hofmanns *Novalis*-Illustration im *Pan* (1895)

Der zeitgenössische Reiz und spezifische Charakter einer Aktualisierung von Romantik, die u. a. in literarischen Zeitschriften ausgehandelt wird, lässt sich resümierend anhand einer Novalis-Illustration herausarbeiten. In der ersten Ausgabe der Kunstzeitschrift *Pan* (1895) findet sich, gleich auf der vierten Seite, eine Rahmung des Graphikers und Malers Ludwig von Hofmann (siehe Abb. 2.1), der die dritte *Hymne an die Nacht* (1800) in einem Setting von verschiedenen Symbolen präsentiert.[177] Die Illustration zeigt neben dem Prosatext in händisch gezeichnetem Antiqua genau drei Figuren: erstens einen weinenden Mann, der am rechten Rand des Bildes das Gesicht in die Hände versenkt; zweitens eine mythische Prometheus-Gestalt im unteren Bildbereich links, die sich im Sog eines Wasserfalls an eine Klippe klammert; und drittens eine schwebende Frauenfigur, die am oberen Bildrand links einen Kelch öffnet.

Alle drei Figuren referieren auf semantische Bausteine des abgedruckten Textes: Der junge Mann, der weinend am rechten Bildrand kauert, ist im Abgleich mit der ersten Textzeile als Erzähler der *Hymne an die Nacht* zu identifizieren („Einst da ich bittre Thränen vergoss"). An seiner schwarzen Kleidung und der realistischen Zeichnung lässt sich eine erste Aktualisierung erkennen: Es handelt sich nicht um eine historische Persönlichkeit, sondern um einen Zeitgenossen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, womit die Semantik des Textes zeichnerisch in die Gegenwart transportiert wird. Die Zeichnung wertet damit ein Fragment auf, dessen Probleme bildintern auch für die Subjekte der zeitgenössischen Gegenwart gelten.

Dem weinenden Mann liegt in äquivalenter Pose eine phantastische Spiegelung gegenüber, die sich mit freiem Oberkörper um einen „dürren Hügel" klammert. Es handelt sich um eine Figuration der inneren Empfindungen des Erzählers, wie sie ebenfalls zu Beginn des Textes geschildert werden:

> […] und ich einsam stand am dürren Hügel, der im engen dunklen Raum die Gestalt meines Lebens barg, einsam, wie noch kein Einsamer war, von unsäglicher Angst getrieben, kraftlos, nur ein Gedanke des Elends noch: Wie ich nach Hülfe umherschaute, vorwärts nicht konnte und am fliehenden verloschenen Leben mit unendlicher Sehnsucht hing;

Die Psychologie des Erzählers, und damit: des weinenden Mannes, wird hier bildlich als prometheischer Doppelgänger ausgelagert, welcher von einem tosenden Wasserstrom bereits zur Hälfte verschlungen ist und sich in einem Kraftakt an

[177] Ludwig von Hofmann: <Umrahmung von Novalis' 3. Hymne an die Nacht>, in: Pan 1 (1895), S. 4 – im Anschluss an ein Nietzsche-Fragment und eine Prosaskizze von Paul Scheerbart. Alle folgenden Zitate ebd., siehe Abb. 2.1. Bei der Rahmung handelt es sich um die erste typographische Arbeit von Emil Rudolf Weiß, vgl. Gerald Cinamon: Emil Rudolf Weiß. The Typography of an Artist. Oldham 2012, S. 6 f.

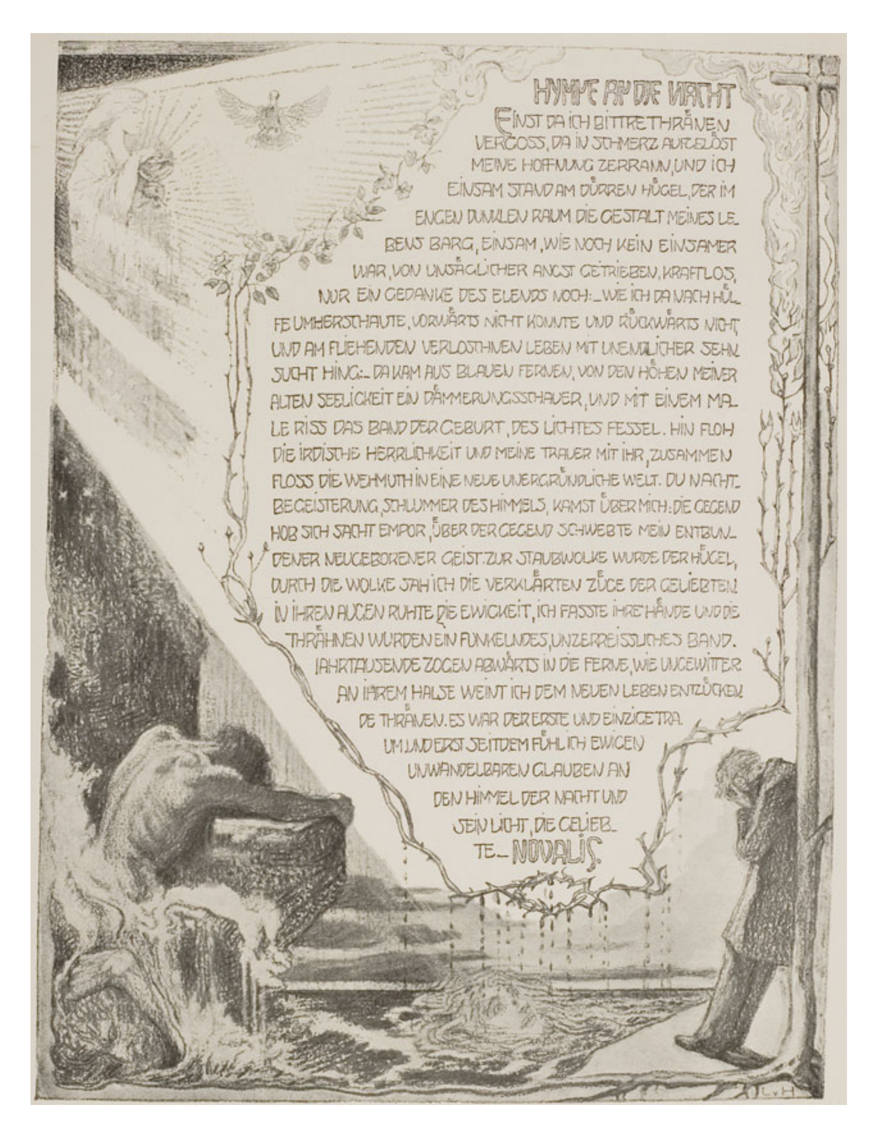


Abbildung 2.1 Ludwig von Hofmann: <Hymne an die Nacht>. In: Pan 1 (1895), S. 4. Universitätsbibliothek Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_1/0011/image, info (letzter Zugriff am 6.9.2022)

einen Hügel klammert. Dass gerade dieser Aspekt des Novalis-Textes eine herausgehobene Stellung im Bild erhält, lässt sich als eines der charakteristischen Merkmale der neuen Romantik ausmachen: Das psychologische Innenleben der Figur verselbstständigt sich und tritt in mythischer Form plastisch in Erscheinung, sodass sich ein psychologisches ‚Gefühl' vom Individuum loslöst. Für solche freigelassenen ‚Sensationen' interessiert sich die naturalistisch geschulte Romantik

der Jahrhundertwende besonders,[178] wobei die psychischen Prozesse in der neoromantischen Darstellung von aller modernen Zeitlichkeit entbunden werden und damit als drastisches Universalgefühl auftreten. Ludwig von Hofmann inszeniert hier das Motiv einer „unendliche[n] Sehnsucht", mit der die dargestellte Figur „am fliehenden verloschnen Leben" hängt.

Während sich die Psychologie der Figur auf neoromantische Weise verselbstständigt, erfährt der im Text aufgerufene „entbundene[] neugeborene[] Geist" eine dezente Marginalisierung. Zwar lässt er sich als strahlende Taube in der oberen Bildschirmhälfte identifizieren, dominant aber treten vielmehr „die verklärten Züge der Geliebten" in Erscheinung, die als schwebende Marienfigur einen Kelch – den Gral der „Ewigkeit" – öffnet.[179] Ludwig von Hofmanns Rahmung ist dabei mit mehreren Zeichen des Christentums angereichert, die ambivalent präsentiert werden: ein brennendes Kreuz, die Taube als heiliger Geist, das Marienbild und schließlich der Dornenkranz, der sich – blutend oder weinend – um das Gedicht herumwindet. Wie auch die Prometheus-Figur entstammen diese Insignien aber zunächst der inneren Psychologie des Erzählers. Vor allem die weibliche Mariengestalt tritt durch eine doppelte optische Brechung an den Erzähler heran, erstens durch eine Spiegelung im Wasser und zweitens durch die geschlossenen Hände des Weinenden, der sein Gesicht tief in seine Hände vergräbt. Der ontologische Status der Heiligen bleibt damit unklar und ihre Existenz potenziell nur eine Imagination bzw. ferne Ahnung des Subjekts, wie auch die Illustration der kämpfenden Sehnsucht am linken Bildrand eine Manifestation des inneren Empfindens darstellt.

Ein weiterer Aspekt der Marienfigur, die zeichnerisch den Präraffaeliten entlehnt ist,[180] erscheint als symptomatisch für die neue Romantik: Ganz im Sinne von Heinrich Manns Gefühlswirkung von Literatur auf die Nerven ist es hier die Poesie und konkret der Text von Novalis, der dem Subjekt die Ahnung der strahlenden Geliebten vermittelt. Die *Hymne an die Nacht* in Textform fungiert topographisch als Vermittler zwischen dem Weinenden und der Erscheinung, womit der Prosatext als Medium der Erkenntnis aufgewertet wird. Ein neoromantischer Text, in diesem Fall: die Re-Lektüre eines tatsächlich romantischen Textes, gibt dem psychologisch fragilen Subjekt damit nicht nur eine Ahnung

[178] Siehe oben, Abschn. 2.1.3, vor allem auch im Anschluss an die Werke Maeterlincks.

[179] Hiermit wird möglicherweise auf die Legende des heiligen Grals angespielt, die aus dem Umfeld der mittelalterlichen Artus-Sage stammt.

[180] Rossetti: Beata Beatrix. Öl auf Leinwand, 1870. In der bildenden Kunst wird eine Art ‚neoromantisches' Verfahren, das noch genauer zu analysieren wäre, dieser Zeit stark von den englischen Präraffaeliten beeinflusst. Auch der ‚neuromantische' Eugen Diederichs-Verlag publiziert um 1900 mehrere Schriften zu den Präraffaeliten, z. B. Wolfram Waldschmidt: Dante Gabriel Rossetti, der Maler und der Dichter. Die Anfänge der präraphaelitischen Bewegung in England. Jena 1905, was auf ein frühes Faible Diederichs' für präraffaelitische Kunst zurückgeht. Vgl. mit einer schönen Abbildung, die Diederichs und Rossetti gegenüberstellt, Meike G. Werner: Gruppenbild mit Mann. Der Verleger Eugen Diederichs, die Frauen… und deren Emanzipation. In: Justus H. Ulbricht (Hg.): Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen-Diederichs-Verlag im Epochenkontext 1900 – 1949. Göttingen 1999, S. 175–207, S. 179 f.

von Ewigkeit und zeitenthobenen Prinzipien (‚Gral'), sondern auch einen erkenntnistheoretischen Zugang zu einer verborgenen Welt, deren ontologischer Status zwischen subjektiver Imagination und Transzendenz unentschieden bleibt.

Gerade in der Spiegelungsmotivik und in der Kontrastierung von realistisch gezeichnetem Subjekt und imaginierter Außenwelt verfolgt die Umrahmung damit ein Modell von Romantik, das mit literarischen Texten um 1800 vereinbar ist. Die ironische Kippfigur der Unentscheidbarkeit wird auch bei Ludwig von Hofmann nicht aufgegeben; außerdem tritt der Topos der Sehnsucht mit Hang zu einer – hier christlich inspirierten – Synthese als leitendes Motiv in Erscheinung. Etwas ‚Absolutes' ist potenziell vorhanden, sein ontologischer Status allerdings bleibt in der Schwebe. Gegenüber der literarischen Romantik gewinnen einige Aspekte allerdings eine neue Qualität: Die moderne Psychologie erlaubt eine direkte Anthropomorphisierung von Gefühlen, sodass sich die prometheische Gestalt ausschließlich – und nicht nur möglicherweise – als Figuration des subjektiven Innenlebens des Erzählers deuten lässt. Diegetische Objekte sind als metaphorisches Abbild des psychologischen Innenlebens nun deutlich erkennbar, was in der literarischen Romantik noch stärker im Potentialis gehalten wird.[181]

Das Objekt der Sehnsucht schließlich, so ein weiterer Aspekt, ist in der physischen Gestalt der Geliebten um 1895 vergleichsweise plastisch greifbar, was unter anderem durch die implementierten Zeichen des Christentums unterstützt wird. Im Gegensatz zur literarischen Romantik scheint hier ein dezenter, aber folgenreicher Unterschied im Verhältnis von Subjekt und Außenwelt zu bestehen, der sich an einem Detail exemplarisch erörtern lässt: In Hofmanns Illustration drückt sich das gespiegelte Gesicht selbst aus dem Wasser heraus, das weinende Subjekt aber versenkt seine Augen in die Hände und kann die Erscheinung damit visuell eigentlich nicht erblicken. Während die optische Verwirrung in der literarischen Romantik ein unabdingbares Motiv darstellt, um fundamentale Wahrnehmungskrisen in den Figuren auszulösen, könnte die Hauptfigur dieses Bildes eine mystische Erscheinung sogar verpassen.[182] Trotz aller Potenzialität und Brechung tendiert die Darstellung von 1895 damit stärker zu einer Verankerung von Erscheinungen auch in der Außenwelt, allgemeiner gefasst: Die Sehnsucht wird hier als Nervenregung in der Realität manifest, was sich ebenfalls aus der psychologischen Vorbildung zur Zeit der Jahrhundertwende erklären lässt. Aus welcher Quelle genau das Sehnsuchtsgefühl in der Umrahmung von 1895 entstammt, bleibt schließlich auch in der Illustration unklar; ein sensualistischer Zugang zur Welt aber, beispielsweise

---

[181] Vgl. Carsten Lange: Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik. Würzburg 2007, der eine ähnliche Verräumlichung des Innenlebens in der romantischen Literatur herausarbeitet, die aber stets zwischen einer wunderbaren und einer unheimlichen Lesart schwankt.

[182] Diese modifizierte Ontologie der Visionen ließ sich bereits in den frühen Dramen Maurice Maeterlincks beobachten, wenn sich z. B. Prinz Hjalmar in *Prinzessin Maleine*, S. 58 über die frechen Geheimnisse im Wald beschwert: „Dreht man ihnen aber den Rücken, gleich schneiden sie Gesichter und spielen Euch den ärgsten Schabernack." Siehe ausführlich dazu oben, Abschn. 2.1.3.

über die Poesie oder über das Gehör (statt über das Auge), könnte der bildinternen Semantik zufolge auch neue Arten von Erkenntnis ermöglichen.

Ein Unbehagen an der rationalen Erfassbarkeit von Welt grundiert somit die neue Romantik der 1890er Jahre, die mit ästhetischen Verfahren das Innenleben von Subjekten modelliert, um sie von den vergänglichen und modernen Oberflächen zu entkoppeln. Zugleich versucht das neoromantische Kunstwerk im Rezeptionsvorgang, „Sensationen" und Gefühle zu evozieren, indem sie starke Emotionen thematisiert und in subjektiven Figurenperspektiven zugleich illustrativ vorführt. Ein unbestimmbarer, aber überindividuell verbindender „Gefühlswerth[]" (Heinrich Mann),[183] der auf dem Hintergrund deterministischer Naturwissenschaft zu neuer Art von Erkenntnis führen könnte, konstituiert somit den Reiz einer ‚neuen Romantik' um 1890.

2.2 Die Erfindung der Neuromantik: Ausbreitung, Begriffskonstitution und Wandel (1896–1904)

In Peter Altenbergs Sammlung *Was der Tag mir zuträgt* (1901) findet sich unter den knappen Prosastudien, die voraussetzungsreich auf das kulturelle Wissen der Jahrhundertwende referieren, auch eine Prosaskizze mit dem Titel *Neu-Romantik*:

> Heinrich Frauenlob, Walther von der Vogelweide, Hölty, Hölderlin, wo weilet Ihr?!?
> Sind eure Sammet-Wamse von den Schaben zerstückelt, hat eure Locken der Sturm zerzaust?!
> Hier stehe ich, Siebzehnjährige, Nachts am Balkone der Land-Villa, in offenem Nachtgewande, bereit, meinen Haarkamm hinabfallen zu lassen, dass Ihr ihn an eure Lippen drücktet und voll innerer Gesänge dahinwandeltet in die dunklen Strassen –!
> Wo seid Ihr?!? Träumerische?! Von uns Träumende!?[184]

In insgesamt sechs Abschnitten, an dessen Anfang die Beschwörung mittelalterlicher Dichter, Hölderlins und Ludwig Höltys (1748–1776) steht, breitet der ‚neuromantisch' affizierte Erzähler einige träumerische Erlebnisbilder aus, deren suggestive Andeutungen immer deutlicher in die Absurdität abgleiten. Wo der fiktive Neuromantiker im ersten Abschnitt noch bereitsteht, einen märchenhaften „Haarkamm" für seine potenziellen Jünger fallen zu lassen, tanzt er in einer dritten Vision bereits „auf der Wiese im alten melancholischen Herzogs-Parke, splitternackt", um auch hier vergeblich auf die erwünschte Wirkung zu warten: „Will Niemand heute nachts davon träumen?!? Träumet, träumet doch davon! Traumlose!"[185] Verzweifelt wartet Altenbergs Neuromantiker auf eine ‚Sensation' seiner

[183] Mann: Neue Romantik, S. 31.
[184] Peter Altenberg: Neu-Romantik. In: Was der Tag mir zuträgt. Fünfundzwanzig neue Studien. Berlin 1901, S. 93–94, 93. Verben wie „dahinwandeltet" verweisen auf die Epigonalität der ‚Neu-Romantiker'.
[185] Ebd.

Rezipienten, bis er sich in einem letzten Anlauf im erotischen Erlebnis mit einem Hund verzettelt:

> Ah, Verdammte, höret! Ich sass in meiner Stube, spielte und sang Grieg-Lieder. Da kam der grosse Hund des jungen Grafen, kroch unter das Clavier, unter mein Kleid und leckte meine Kniee – – – Träumet davon! […]
> Elender, Elender! Da hast du mich ganz, ganz – – –!
> Aber träume davon! Träume davon, ich flehe dich an, wenigstens heute und morgen nachts![186]

Die satirische Prosaskizze endet mit dem Kommentar einer zweiten Erzählinstanz, die eine finale Auskunft darüber liefert, welche Effekte die neoromantischen Elemente nun tatsächlich auf ihre Leser ausüben: „Aber er träumte nicht davon, sondern schlief fest und tief wie ein sattes Thier – – –“.[187]

Altenbergs Prosastudie aus dem Jahr 1901 persifliert einen Schriftsteller-Typus, der sich im literarischen Diskurs der Jahrhundertwende bereits etabliert hat. Neben den intertextuellen Referenzen auf die frühen Dramen Maeterlincks, die in zahlreichen, mit Strichen markierten Auslassungen greifbar werden („Da hast du mich ganz, ganz – – –!“),[188] sind es die träumerischen Posen, die Altenberg dem Paradigma der *Neu-Romantik* zuordnet und anschließend entzaubert. Zum Ziel des Angriffs wird vor allem die ‚neuromantische‘ Autorfigur, hinter deren affektierten und verschleiernden Aussprüchen sich ein ruhmsüchtiger Artist verbirgt, dessen manischer Hang zur Erotik ihn als lächerlichen Schwärmer entlarvt. Keine zehn Jahre nach Hermann Bahr, Leo Berg und Heinrich Mann zeigt sich: Im Jahr 1901 ist die *Neu-Romantik* bereits zu einer modischen Strömung geworden, die sich anhand wiedererkennbarer Merkmale ausmachen und postwendend ironisieren lässt.[189] Als diskursives Ereignis ist die Neoromantik um 1900 derart verbreitet, dass sich erste Abwehrreaktionen gegen eine neoromantische Modetendenz formieren.

Nach der ersten Phase der Entdeckung und Proklamation (1890–1896), die von einem kleineren Autorenkreis mit französischsprachigen Kenntnissen ausging, erhält die Diskussion um die neue Romantik damit im Jahr 1896 eine neuartige Qualität. Im Folgenden soll sie als Ausbreitung, Begriffskonstitution und schließlich Wandel beschrieben werden. Bis in das Jahr 1904 wächst die Anzahl an Aussagen und Stellungnahmen über Neoromantik im deutschsprachigen Diskurs derart gewaltig, dass mit Anne Kimmich tatsächlich eine „wahre Sturmflut […] von Auseinandersetzungen mit dem Problem einer neuen Romantik“ konstatiert

---

[186] Ebd., S. 94.
[187] Ebd.
[188] Die Auslassungsstriche finden sich in den Dramen Maurice Maeterlincks zuhauf, vgl. ders.: Die frühen Stücke. Hg. v. Stefan Gross. München 1983, was in der deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende nicht selten zum Anlass von Neoromantik-Parodien wird.
[189] Eine besondere Pointe liegt in diesem Beispiel zusätzlich darin, dass gerade Altenberg in früheren Rezensionen als Initiatior einer neuen Romantik angeführt wurde, einschlägig bei Hofmannsthal: Peter Altenberg, S. 193, siehe oben, Einleitung zu Kapitel 2.

werden kann.[190] Wo Kimmich den Diskurs allerdings erst in den 1900er Jahren beginnen lässt, um ihn anschließend bis in die 1930er Jahre fortzuschreiben, legt der aktuelle Zugriff auf ein breites Quellenmaterial ein anderes Bild nahe: Die Romantik-Diskussionen im deutschsprachigen Raum stehen in den Jahren von 1896 bis ca. 1904 auf einem Höhepunkt ihrer symbolischen Relevanz, aus dem sowohl die Neoromantik als auch das Bild einer literarischen Romantik um 1800 wesentlich transformiert hervorgehen werden. Zur Forcierung und Beschleunigung dieser diskursiven Prozesse trägt die Erfindung einer *Neu-Romantik* bei, welche die Diskussionen um eine ‚neue Romantik' ablösen, bündeln und in eine andere Richtung drängen wird.

Im Folgenden wird somit zuerst jener Diskursstrang der ‚Neuromantik' (als objektsprachlicher Begriff) nachgezeichnet, der aufgrund einer spezifischen Auslegung des romantischen Quellenmaterials auch Abwendungen und Kritiken provoziert. Die Gegenpositionen lassen sich, so der zweite Schritt, in der Diskussion um Maeterlincks Essayband zum *Schatz der Armen* (1896) greifen. In einem heterogenen Feld von Romantik-Aneignungen schließlich stechen zwei Akteure dieses Zeitraums besonders heraus: erstens Eugen Diederichs mit seinem „führende[n] Verlag der Neuromantik";[191] zweitens Ricarda Huch, die einschlägige und wirkmächtige Romantik-Monographien im Kontext der zeitgenössischen Neoromantik-Debatte vorlegt. Am Beispiel des Germanisten Oskar Walzel und vergleichbarer Publikationen wird schließlich auch die Literaturwissenschaft der Jahrhundertwende auf ihren spezifischen Beitrag zur Etablierung einer Neoromantik im Denksystem um 1900 überprüft.

2.2.1 Umbruchszeit des Modells: Genese und Transformation einer ‚Neu-Romantik'

Mit den Artikeln von Henri Albert und der Gründung des Eugen Diederichs-Verlags in Florenz und Leipzig betreten im Jahr 1896 erstmals Akteure das literarische Feld, die sich selbst emphatisch als „Neuromantiker" bezeichnen.[192] Im Zuge dieser Begriffsaneignung entwickeln sie innerhalb weniger Jahre ein eigenes, kohärentes Profil von ‚Neuromantik', dessen Genese und Kernargumente im Folgenden nachgezeichnet werden. Im Konglomerat der produktiven Romantik-Aneignungen der Jahrhundertwende bleibt eine solche ‚Neuromantik'

[190] Kimmich: Neuromantik, S. 9.

[191] Eugen Diederichs: Zur Jahrhundertwende. Verlagsprospekt. Leipzig 1900, o. S. Als Fotokopie abgedruckt in Thomas Neumann: 1900: Renaissance der Romantik? Friedrich Gundelfinger, der Eugen Diederichs Verlag und die Neuromantik. In: Librarium 48 (2005), S. 171–178, S. 173.

[192] So nennt exemplarisch Wilhelm von Scholz: Ein Neuromantiker. Eine Stunde hinter Mitternacht [Rez.], in: Das litterarische Echo 4.2 (15.11.1899), S. 322–323 den jungen Hermann Hesse nach seiner Publikation im Diederichs-Verlag – wie auch Hesse selbst eine emphatische Verteidigung für die Neuromantik verfasst, s. u., Abschn. 3.3.1.

der Diederichs-Autoren nicht die einzige Möglichkeit, literarische Aktualisierungen von Romantik zu betreiben. Aufgrund ihrer expliziten Aneignung des Begriffs stellt sie allerdings eines der dominanten Diskursereignisse dieser Jahre dar, das postwendend auch zu Abwendungen anderer Autoren von der Romantik führen wird.

Zur Annäherung an diesen Diskursstrang werden im folgenden Unterkapitel drei Schlaglichter gesetzt: Zuerst lassen sich die frühesten Aufnahmen des ‚Neuromantik'-Begriffs (im engen Sinne) verfolgen; anschließend wird Julius Hart als exemplarischer Autor in den Fokus treten, der sich explizit für eine ‚Neuromantik' im Diederichs-Verlag entscheidet; und schließlich zeigt sich anhand von weiteren Diskursargumenten, welche programmatischen Grundpfeiler die ‚Neuromantik' dieser Jahre vertritt und wie sie in der literarischen Öffentlichkeit rezipiert wird.

Entstehung und Emanzipation des Neuromantik-Begriffs
Über das erste Auftreten des Lexems ‚Neuromantik' im deutschsprachigen Diskurs finden sich in der Forschungsliteratur widersprüchliche Vermutungen: Neben Hermann Bahr, Eugen Diederichs und Ricarda Huch wird das Schlagwort häufig Julius Coellen zugeschrieben, der zwar eine wichtige Studie mit dem Titel *Neuromantik* (1906) vorlegte, mit seiner Monographie allerdings vergleichsweise spät auf die Bewegung reagierte.[193]

Wie Reinhold Grimm in einer kritischen *Vorgeschichte des Begriffs Neuromantik* (1969) gezeigt hat,[194] ist der vermeintliche Neologismus deutlich älter und kursiert bereits Anfang und Mitte des 19. Jahrhunderts. Grimms Ausführungen lassen sich noch ergänzen: Im Jahr 1822 persifliert Christian Diedrich Grabbe schon die „Schriften der neuromantischen Schule", womit noch die literarische Romantik um Eichendorff selbst gemeint ist.[195] Zur Jahrhundertmitte konzentrieren sich die pejorativen Aussagen vor allem auf den Bereich der Musik, so beispielsweise in einem Roman *Der Neuromantiker* (1840) von Julius Becker, der

[193] So exemplarisch bei Klausnitzer: Zentrum oder Peripherie, S. 552. Auch der Germanist Richard M. Meyer wird als Urheber des Begriffs angeführt, auch wenn er in seinen Texten erst nach Ricarda Huchs *Blüthezeit der Romantik* (1899) und vergleichsweise verhalten von „neuromantische[n] Prophet[en]" wie Friedrich Nietzsche spricht, siehe Richard M. Meyer: Die deutsche Litteratur des Neunzehnten Jahrhunderts. Zweiter Theil. Berlin 1900, S. 164. Die Annahme, dass „die Preußischen Jahrbücher" im Jahr 1987 „tastend und vorsichtig an[fangen], das Problem einer wiedererstehenden Romantik zu erörtern […] – zunächst noch ohne ausdrücklich von ‚Neuromantik' zu sprechen", stammt von Kimmich: Neuromantik, S. 8 und bezieht sich konkret auf Richard M. Meyer: Ein neuer Dichterkreis. In: Preußische Jahrbücher 88 (1897), S. 33–54. Obwohl der Begriff der Neuromantik in diesem Jahr schon (im hier analysierten Sinn) im Diskurs existiert, spricht Meyer ausdrücklich ohne Verweise auf ‚neue Romantik' vom Dichterkreis um George.
[194] Siehe Grimm: Neuromantik.
[195] Christian Dietrich Grabbe: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung [1822]. Stuttgart 1970, S. 28.

sich dem Leben Beethovens widmet.[196] Auch Richard Wagner äußert sich in *Oper und Drama* (1851) abfällig gegen „den musikalischen Ausdruck von den französischen sogenannten Neuromantikern“ nach Beethoven, von denen er sich selbst abzugrenzen versucht.[197] Die Begrifflichkeit ist damit um 1890 keinesfalls neu, dennoch erfährt sie eine eklatante Bedeutungsverschiebung: Während ‚Neuromantik‘ zuvor in erster Linie mit abwertender Note anzitiert wurde, beispielsweise um „zu viel blutige Neuromantik“ oder auch eine „krasse Neuromantik“ zu monieren,[198] gilt sie im Jahr 1896 erstmals als Hyperonym einer aktuellen Richtung in der Literatur, die von einzelnen Akteuren im Umfeld der deutschsprachigen Moderne positiv konnotiert wird.

Einer der wichtigsten, wenn auch vergessenen Akteure in diesem Prozess gibt im Jahr 1896 noch einmal den entscheidenden Impuls: In der *Neuen Deutschen Rundschau* veröffentlicht Henri Albert seinen Artikel über die *Französische Neuromantik* (1896), mit der er die vermeintlich aktuellste „Strömung[]“ aus Paris für den deutschsprachigen Diskurs auf einen Begriff bringt.[199] Statt auf literarische Schulen und Dichterkreise zu blicken, fokussiert Albert eigenwillig auf gemeinsame „Tendenzen und Anschauungen“, die sich „unabhängig voneinander“ in den Individuen Frankreichs entwickeln – und dabei „von denen der Tieck-Schlegel’schen Richtung nicht sehr verschieden sind“.[200] Für den deutschsprachigen Diskurs bündeln sich hier die Möglichkeiten der Partizipation: „[E]in ganz germanischer Drang nach Verinnerlichung und Vertiefung hat sich der Geister bemächtigt“, so Albert,[201] und mit der Autorität des Pariser Kulturvermittlers werden einzelne „Vollblut-Romantiker“ der französischen Literatur konkret benannt.[202] Auch die Aktualität von Novalis wird hervorgehoben: „Der arme Hardenberg hat sein ganzes Leben hindurch die *blaue Blume* gesucht. Er wird jetzt zum Mode-Dichter im jungen Frankreich.“[203] Mit seinen Äußerungen in der *Neuen Deutschen Rundschau*, die er auch im *Pan* perpetuiert,[204] ist Albert nicht nur

[196] Julius Becker: Der Neuromantiker. Musikalischer Roman. Leipzig 1840. Im Vorwort zu Beckers Roman findet sich eine Fußnote zu der Frage, warum die neue „Epoche der Musik“ von den Zeitgenossen als „neuromantische Schule“ bezeichnet wird: „Warum und mit welchem Rechte? – lassen wir unerörtert, da uns nicht der Name, sondern die Sache gilt“, ebd., S. 3.

[197] Richard Wagner: Oper und Drama [1852]. Hg. v. Klaus Kropfinger. Stuttgart 1984, S. 72. Ein solcher Neuromantiker folge, so Wagner ebd., dem „Mißverständnis[] Beethovens“.

[198] Anonym [„Sz.“]: Zur Oper Ladislaus Hunyadi von Ferenc Erkel. In: Der Ungar 25.3 (30.1.1844), S. 4; L. Raudnitz: Andere Schranken, andere Gedanken. Eine Betrachtung. In: Wiener Bazar. Ein wöchentliches Beiblatt zur Zeitschrift ‚Der Humorist‘ 32 (1845) S. 1–2.

[199] Albert: Französische Neuromantik, S. 482. Die zentrale Rolle Henri Alberts in der Begriffsgeschichte benennt bislang ausschließlich Heidler: Diederichs, S. 450, S. 469.

[200] Albert: Französische Neuromantik, S. 482, S. 484, S. 482.

[201] Ebd., S. 482.

[202] Ebd., S. 484. Neben Henri de Régnier und Maeterlinck sind es vor allem Camille Mauclair und André Gide, die ihm als Einzelpersönlichkeiten für eine ‚neuromantische‘ Strömung in Frankreich bürgen.

[203] Ebd., S. 483.

[204] Gide und Mauclair wurden von Albert zuvor auch im *Pan* besprochen, s. o., Abschn. 2.1.3.

Urheber des modernen Neuromantik-Begriffs, sondern auch Begründer eines urbanen Mythos von französischer Neuromantik, der sich sowohl im deutschsprachigen Diskurs der Zeit als auch in der späteren Forschungsliteratur halten wird.

Nicht zeitgenössisch belegbar, sondern erst in der literaturwissenschaftlichen Retrospektion der 1950er Jahre entstanden ist die Begriffsschöpfung einer „Neuro-Mantik“, welche die Nerven bzw. Neuronen unmittelbar integriert.[205] In den Texten um 1900 wird das Lexem in dieser Weise nicht gebraucht oder in dieser Akzentuierung zumindest nicht reflektiert, was sich u. a. mit der damaligen Vorrangstellung des Wortes ‚Nerven‘ begründen lässt, das noch nicht von den anglophonen ‚Neuronen‘ überlagert wurde. Auch lässt sich das Fehlen der ‚Neuro‘-Akzentuierung an den konkreten Begriffsentscheidungen der einzelnen Akteure festmachen: Hermann Bahr und Heinrich Mann, deren „Nervenromantik“ noch am ehesten den poetologischen Vorstellungen einer ‚Neuro-Mantik‘ entspräche,[206] reden explizit von einer ‚neuen Romantik‘, ohne den Albert’schen Neuromantik-Begriff überhaupt aufzugreifen. Erst mit dessen Funktionalisierung im Umfeld des Eugen Diederichs-Verlags liegt eine größere Verbreitung des Begriffs nahe; dort ist, wie sich zeigen wird, die Idee einer Nervenromantik allerdings bereits zugunsten veränderter Ziele gewichen.

Julius Hart an der Schnittstelle zu einem holistischen Romantik-Modell
Im Anschluss an Henri Albert häufen sich die Referenzen auf eine Neuromantik in der deutschsprachigen Literaturkritik, so zuerst in einem Aufsatz von Julius Hart über *Die Entwicklung der neueren Lyrik in Deutschland* (1896):

> Man hat von einem naturalistischen Romanticismus gesprochen, und in der Tat geht diese Richtung unmittelbar auf die deutsche Romantik zu Anfang unseres Jahrhunderts zurück, welche die reine und mächtige ästhetische Kultur der Weimarer Periode noch zu verfeinern und übertrumpfen suchte.[207]

Im Lyrik-Essay des ehemaligen Naturalisten lässt sich ein forciertes Bedürfnis greifen, die internationale Neuromantik auch für die deutschsprachige Literatur fruchtbar zu machen. Mit Johannes Schlaf, Paul Scheerbart und Loris (Hugo von Hofmannsthal) wird eine heterogene Reihe von Autoren angeführt, um den „romantischen Aestheticismus“ in seiner deutschen Variation zu belegen.[208]

---

[205] So nennt sie exemplarisch Huber: Alte Mythen – neuer Sinn, S. 180.
[206] Bahr: Maurice Maeterlinck, S. 164.
[207] Julius Hart: Die Entwicklung der neueren Lyrik in Deutschland. In: Pan 2/1 (1896), S. 33–41, S. 38. Bei Julius Hart referiert der Diskursverweis („Man hat […] gesprochen“) textintern auf Frankreich.
[208] Ebd., S. 38. Schlafs Gedichtzyklus *Frühling* (1896) wurde im zeitgenössischen Diskurs als Abwendung von einem konsequenten Realismus gelobt und auch bei Richard Dehmel mit Romantik in Verbindung gebracht. Ferner legt auch die „barokke Phantastik“ Scheerbarts, ebd., einen Vergleich mit der Romantik nahe, allein über die zahlreichen Märchenreferenzen in seinen Publikationen.

Harts Annäherung an Otto Julius Bierbaum offenbart allerdings auch die Unsicherheit bezüglich des jungen Terminus: „Er [Bierbaum, R.S.] steht mit dem einen Fuss auf dem Boden der deutschen Neuromantiker, Scheffel, Baumbach und Julius Wolff, und mit dem andern innerhalb der Welt des englischen Präraffaelismus.“[209] In dieser Aufzählung findet eine Vermengung der Konzepte statt: Wo die biedermeierlichen Autoren Joseph Victor von Scheffel, Rudolf Baumbach und Julius Wolff im Kontext des Berliner Naturalismus noch als epigonale Naturlyriker abgewertet wurden, weisen sie für Hart nun retrospektiv auf die neoromantische Modetendenz voraus und erhalten eine wohlwollende Revision. Harts frühere Vorbehalte gegen *Julius Wolff und die moderne Minnepoesie* (1887), so der Titel einer eigenen polemischen Abhandlung,[210] münden unter dem Druck der internationalen Bewegung nun umgekehrt in eine zweifelhafte Romantik-Affirmation.

Mit Harts Lyrik-Essay liegt zudem ein frühes und charakteristisches Textbeispiel vor, in dem die Neoromantik zum Anlass einer sozialdarwinistischen Auslegung der Literaturgeschichte wird. Einer genealogischen Entwicklung zufolge, so Hart, stammen alle Strömungen der Jahrhundertwende ursprünglich von der deutschen Romantik ab, womit nicht nur der französische Symbolismus, sondern die Moderne überhaupt auf einen deutschen Impuls zurückzuführen sei:

> Unmittelbare Schüler der deutschen Romantik sind Coleridge und Poe, ein unmittelbarer Schüler Poes ist aber Baudelaire, und Baudelaire der Urheber und Begründer der Dekadenten- und Symbolistenlyrik Verlaines, Mallarmés, Maeterlincks u. s. w. Unsere zeitgenössische naturalistisch-ästheticistische Lyrik hatte daher eigentlich nicht nötig, Baudelaire auf den Schild zu heben, wie man einige Jahre früher Zola auf den Schild hob, nach altem deutschen Brauch aus der Fremde zu beziehen, was im eigenen Hause wohl aufgespeichert lag.[211]

Gerade das Französische, ließ: das „Fremde“ an der Neoromantik wird hier als ästhetisches Problem markiert, gegen das auf Grundlage eines darwinistischen Rassenkonzepts Einspruch erhoben wird. „Da wo unsere naturalistisch-ästheticistische Lyrik unter den Einflüssen der französischen Dekadenten steht, ist sie eine lebensunfähige und modische vorübergehende Erscheinung, und wird ebenso rasch abwelken, wie die Zolaistische Erzählungslitteratur in den Anfängen der neuen Bewegung.“[212]

---

[209] Ebd., S. 39.

[210] So widerspricht Julius Hart im Essay von 1896 deutlich seiner eigenen Abhandlung über Julius Wolff und die „moderne“ Minnepoesie. Berlin 1887. Dort wirft er Wolff noch Formalismus vor: ein „Unvermögen, die Sprache so zu beherrschen, daß sie sich dem Inhalt anschließt; mit dem Natürlichen kommt er nicht zurecht und greift daher zum Unnatürlichen, zum Gekünstelten“, ebd., S. 39. Am Ende dieser Monographie kommt er, ganz anders als hier, zu einem vernichtenden Urteil gegen die Epigonen: „Man muß Widerspruch erheben gegen eine Dichtung des Archaismus, der Nachahmung, welche ganz äußerlich die Genien der Vergangenheit oder des Auslandes zu kopieren sucht“, ebd., S. 46.

[211] Hart: Entwicklung der Lyrik, S. 38.

[212] Ebd., S. 38.

Romantisches Schreiben lässt sich für Hart damit nur in deutscher Kultur verwirklichen, da eine ausländische Aneignung zu unnatürlichen und modisch-flüchtigen Formen neige. In dieser Argumentation eröffnet sich für ihn gleich eine doppelte Partizipationsmöglichkeit: Zum einen kann er den Naturalismus, als dessen früher Wegbereiter er mit der Herausgabe der *Kritischen Waffengänge* auftrat, in seiner geöffneten Wortbedeutung (im Sinne eines ‚natürlichen' Schreibens) fortleben lassen.[213] Zum anderen bietet sich für die deutschsprachige Literatur eine bislang verpasste Chance, unter einem modischen Label an das Niveau der internationalen Moderne anzuknüpfen. In den späten 1890er Jahren wird Hart schließlich selbst neoromantische Texte im Umfeld des Diederichs-Verlags verfassen, so die „Visionen" *Stimmen in der Nacht* (1898), *Triumph des Lebens* (1898) oder *Träume der Mittsommernacht* (1905).[214] Wie neben ihm sonst nur Johannes Schlaf entwickelt sich Julius Hart damit innerhalb weniger Jahre von einem Naturalisten der ersten Stunde zu einem Neoromantiker par excellence.

Dabei hegt Hart für das Romantische an sich, das er im lexikalischen Sinn als „das Seltsame, Wunderbare, Märchenhafte, kurz: das Nichtwirkliche" definiert,[215] zunächst keine größeren Sympathien. „Es lässt sich verstehen", so Hart über die Romantik um 1800, „dass alle diese Wandelungen und Entwickelungen notwendig waren, weil der deutsche Kulturboden wirklich noch nicht Zeugungs- und Erhaltungskraft genug besass für eine unromantische, ganz im Heimischen und Gegenwärtigen wurzelnde Poesie".[216] Eine letztlich „unromantische" Heimatpoesie ist es auch, die Hart als wünschenswertes Ziel der *Entwicklung der neueren Lyrik in Deutschland* verkündet. Nach dem Naturalismus folge deshalb der notwendige, aber defizitäre Schritt einer Neuromantik, um im Zuge einer triadischen Geschichtsnarration eine finale, zeitunabhängige Kunstform zu erreichen: eine „neue[] germanische[] Rassenpoesie".[217] „Ein „neue[s] Geschlecht[]", so Harts Utopie, strebe „nach einer *deutschen* Kunst hin, nationaleigentümlichen Rassencharakters, nach einer Ueberwindung des nur gelehrt Angeeigneten", wobei die naturalistische Romantik eine ungeliebte Zwischenstation im Laufe der natürlichen

[213] Vgl. Dagmar Kaiser: „Entwicklung ist das Zauberwort". Darwinistisches Naturverständnis im Werk Julius Harts als Baustein eines neuen Naturalismus-Paradigmas. Mainz 1995, bes. S. 14–17, S. 251.

[214] Zum Verhältnis von Diederichs und Julius Hart vgl. Heidler: Diederichs, S. 459–463: Anfangs eine wichtige Stütze seines ‚neuromantischen' Verlagsprofils, da „Julius Hart kein unbekannter Schriftsteller" sei (Diederichs in einer Rezension von 1899, zit. nach ebd. S. 459), stellt sich Hart bald als „unverkaufteste[r] aller Autoren" (Diederichs an Hart vom 15.6.1899, zit nach ebd., S. 461) heraus, dessen Werke auch im Urteil Diederichs' „zu sehr an der Oberfläche hängen bleiben" (Diederichs an Karl Joël vom 7.11.1904, zit, nach ebd., S. 462 f.) Schließlich endet die Zusammenarbeit zwischen den beiden mit einem Prozess von Seiten Diederichs, da Hart Vorschüsse nicht zurückzahlte; was einer „lockeren Freundschaft" darüber hinaus „keinen Abbruch" tat, ebd., S. 463.

[215] Hart: Entwicklung der Lyrik, S. 33.

[216] Ebd.

[217] Ebd., S. 36.

Kunstentwicklung darstellt. Das Ziel ist eine „deutschnationale[] Rassenpoesie"; das Neue an der Romantik eine zu tilgende französische Note.[218]

Für eine solche Zukunftspoesie aus Deutschland kann Hart bereits konkrete Beispiele anführen. Vor allem in Detlev von Liliencron zeige sich der „deutsche[] Vollblut-Künstler, ein Lyriker der germanischen Unmittelbarkeit, welche den Erscheinungen der Natur ganz nah auf den Leib rückt und sie nicht ummodelt und dekorativ zurechtstutzt, wie das noch jede antike und romantische Poesie gethan hat".[219] Signifikant ist hier der Aspekt der ‚Unmittelbarkeit', der sich, wie Hart selbst konstatiert, von den ästhetischen Brechungen einer romantischen Poetik entfernt. An Liliencron und an Cäsar Flaischlen interessiert ihn vor allem die ‚Natürlichkeit' des deutschen Charakters, genauer: die Authentizität einer regional verankerten Autorfigur, die ihre ‚Natur' möglichst mimetisch in zugängliche Formen presst. „[O]b er sich betrinkt oder in romantische Träumereien verliert: er ist immer der saftige Vollblutmensch, der sein Ich in die Schale wirft und den man in jedem Vers deutlich wiedererkennt". Auch Otto Erich Hartleben, so führt Hart seine Reihe ‚germanischer' Lyriker fort, „gehört zu den echten Menschen, bei denen Leben und Dichten eins ist, […] zu den Künstlern des Urwüchsig- und Ursprünglich-Persönlichen".[220]

Harts Essay vertritt in diesen Aspekten keine singuläre, sondern vielmehr eine charakteristische Position für den weiteren Verlauf des Diskurses im Eugen Diederichs-Verlag. Die Suche nach einer deutschsprachigen ‚Neuromantik' verstärkt ab 1896 eine nationalpatriotische Ausprägung, die (u. a. aufbauend auf die damals populären Darwin-Lektüren nach Ernst Haeckel) eine besondere Eignung von ‚germanischer' Literatur für romantische Schreibformen annimmt. Dabei zeigt sich, dass nicht die literarischen Verfahren der Romantik für Hart von besonderer Attraktivität sind, sondern stattdessen Romantik als historische Station funktionalisiert und von ihren konstitutiven Aspekten nahezu völlig befreit wird. Trotz eines scharfen, expansiven Duktus muss auch konstatiert werden, dass Harts Forderung zunächst auf eine Weiterentwicklung der deutschsprachigen Literatur zielt, ohne anderen Nationalliteraturen prinzipiell ihre Berechtigung abzusprechen. Unter Affirmation des monistischen Rassengedankens geht es Hart aber durchaus um eine Besinnung auf die biologistischen Anlagen einer jeden Nationalliteratur, die sich mit ihren natürlichen Eigenarten postwendend in einem Wettstreit der

---

[218] Beide Zitate ebd. Auf dreifache Weise grundiert eine Apologie von ‚Natur' diese Argumentation: Einmal gebe es, Hart zufolge, einen ‚natürlichen' Kern deutscher Rasse, der von fremden Einflüssen überlagert wird; zweitens werde dieser Kern in einer zukünftigen, „rein[en] und elementar[en]" Kunst wiedergefunden und ausgeprägt; und drittens sei auch der Weg zur Entfaltung der „Rassenpoesie" ein natürlicher, da sich der historische Dreischritt schon in der Dialektik von Aufklärung, Romantik und Vormärz vollzogen habe und sich nun auf ‚natürliche' Weise wiederholt.

[219] Ebd.

[220] Ebd.

Moderne zu behaupten habe. Der „germanischen Rassenpoesie“ also, daran lässt Hart keinen Zweifel, gehöre die Zukunft der internationalen Moderne.[221]

Anzeichen des Wandels im Umfeld von Eugen Diederichs
Julius Hart und seine Ausführungen im *Pan* lassen sich deshalb als Übergang von einer internationalen *Neuen Romantik* hin zu einer kompetitiven *Neuromantik* deutschkultureller Provenienz ausweisen, da sich seine Argumente und poetologischen Vorstellungen vor allem an den jungen Verlag von Eugen Diederichs heften. Im „führende[n] Verlag der Neuromantik“, so Diederichs Positionierung im literarischen Feld,[222] erscheint nur wenige Jahre später Julius Harts kulturmorphologische Monographie *Der neue Gott*. *Ein Ausblick auf das kommende Jahrhundert* (1899), die der Verleger in einer späteren Rückschau als Ausgangspunkt der neuromantischen Bewegung bezeichnet.[223] Schon in einer Weihnachtsbroschüre aus dem Jahr 1898 lässt Diederichs die Neuromantik-Sparte seines Verlags mit Harts *Stimmen in der Nacht* beginnen: „Der Name Julius Hart […] hat als Einleiter der modernen Litteraturbewegung einen guten Klang. Unsere Literaturentwicklung strebt jetzt nach Überwindung des Naturalismus zu neuer Romantik, und speziell die Novellen geben eine neue Dichtungsform.“[224]

Julius Harts Forderungen an die moderne Literatur fallen somit passgenau mit einer ‚Neuromantik‘ im Diederichs-Verlags zusammen. Ein versteckter *Nachbericht des Übersetzers* (1902) der Maeterlinck-Gesamtausgabe, verfasst von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, verweist in nahezu identischem Wortlaut auf das gemeinsame Projekt einer deutschen Rassenpoesie:

> Naturalismus und Romantik sind, wie entgegengesetzt sie auch scheinen mögen, doch wurzelverwandt; sie sind die beiden Pole der germanischen Rassenkunst, und Maeterlinck ist nicht der einzige – besonders unter den Modernen, – dessen Werke diese eigenartige Polarität aufweisen.[225]

Auch Maeterlinck wird hier als deutschrassiger Autor vereinnahmt, trotz seiner belgischen Herkunft und französischen Sprache. Mit Friedrich von Oppeln-Bronikowski befindet sich also ein zweiter, wichtiger Akteur des Diederichs-Verlags auf der Suche nach einer ‚germanischen Rassenkunst‘, für dessen Zwecke er sich editorisch und publizistisch sowohl Maeterlinck wie auch der Romantik zuwendet. „Wir stehen im Zeichen einer Neuromantik“, eröffnet er die auflagenstarke Romantik-Anthologie *Die blaue Blume* (1900), um anhand von

[221] Ebd.
[222] Diederichs: Zur Jahrhundertwende, o. S.
[223] Vgl. Peer Kösling: „Universalität der Welterfassung“. Der Eugen Diederichs Verlag – ein Verlag der Neuromantik? In: Justus H. Ulbricht (Hg.): Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen-Diederichs-Verlag im Epochenkontext 1900 – 1949. Göttingen 1999, S. 78–93, S. 79.
[224] Eugen Diederichs: Weihnachtsneuigkeiten [9.11.1897]. Zit. nach Heidler: Diederichs, S. 441.
[225] Friedrich von Oppeln-Bronikoswki: Nachbericht des Übersetzers. In: Maurice Maeterlinck: Drei Alltagsdramen. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Autorisierte Ausgabe. Leipzig 1901, S. 89.

ausgewählten Texten aus der „teutonische[n] Romantik […] ein Hohelied auf das Deutsche Vaterland“ zu singen.[226] In der Verbindung von Romantik und Naturalismus liege, so Oppeln-Bronikowski, der Schlüssel zum Verständnis des germanischen Gemüts. Zu einem goldenen Zeitalter germanischer Kultur gilt es unter dem Label der ‚Neuromantik‘ hinzuarbeiten.

Im Jahr 1904 zeigt sich schließlich der erfolgreiche Abschluss dieses Transformationsprozesses, der einander ähnliche Einzelauffassungen zu einer extern wahrnehmbaren Strömung – der ‚Neuromantik‘ im engeren Sinne – amalgamiert hat. In einer Rezension über *Paul Scheerbart* (1904), die Johannes Schlaf im *Magazin für Litteratur* publiziert, arbeitet er bereits die Distanz der Scheerbart'schen Poetik zu einer jüngeren Gruppe von ‚Neuromantikern‘ heraus, in denen er allesamt eine nationalistische Note erkennt:

> Wollte doch unsere inzwischen so ins Kraut geschossene „Neuromantik“, wollten unsere neuerlichen, so eifrigen Nationalisten von ihm lernen, worauf es ankommt! Wollten sie wahrnehmen, wie er zehnmal so viel „Gotik“, „Romantik“ und wirklich lebensvolle Phantasie besitzt, als sie alle zusammen; und daß es nicht mit einer dilettantischen Reproduktion althergebrachter Tradition getan ist, sondern daß es auf eine Metastase der neuerdings so viel mißbrauchten „deutschen Volksseele“, auf eine Metastase und Neuoffenbarung bisheriger Tradition hinaus will![227]

Die ‚Neuromantik‘, von einem Experten- zu einem Breitendiskurs avanciert, teilt mit Paul Scheerbarts hochironischer Astralpoetik nun kein gemeinsames Romantik-Modell mehr. So wie Johannes Schlaf seine eigenen Texte einer adäquateren „Neo-Romantik“ zuordnet,[228] attestiert er auch dem Phantasten Scheerbart eine bessere Romantik als den neuromantischen Nationalisten. „Noch nie ist deutsche Romantik und Phantastik so neuzeitig gewesen!“, ruft Schlaf über Scheerbart aus, bei dem er die ursprünglichen Ziele der Neoromantik eingelöst sieht und deshalb Diskurskorrektur fordert.[229]

Trotz der erfolgten Transformation zu einer eigenständigen Diskursgruppe reißen die Grautöne und Ambivalenzen in der Zuordnung aber keineswegs ab. Auch Schlaf, der sich trotz freundschaftlichen Kontakten publizistisch vom Diederichs-Verlag distanziert,[230] beendet seinen *Scheerbart*-Essay mit einem Kommentar zur nationalen Bedeutung dieses Phantasten:

[226] Friedrich von Oppeln-Bronikowski: Einleitung. In: Ders., Ludwig Jacobowski (Hg.): Die Blaue Blume. Eine Anthologie romantischer Lyrik. Leipzig 1900, S. 3–35, S. 3, S. 27.
[227] Johannes Schlaf: Paul Scheerbart. In: Magazin für Litteratur 73.2 (20.2.1904), S. 126–128. Hier zit. nach Michael M. Schardt, Hiltrud Steffen (Hg.): Über Paul Scheerbart. Bd. 2. Paderborn 1996, S. 73–80, S. 74.
[228] Schlaf: Christus und Sophie, S. 2.
[229] Schlaf: Paul Scheerbart, S. 78.
[230] Schlaf steht mit Diederichs in brieflichem Kontakt und lobt den Verlag auch öffentlich als „Vertreter einer wahrhaft modernen nationalen Literatur“, als „Hort und Sammelpunkt eines Geistes, der wohl als der einzig zukunftswirkende auszusprechen ist“, siehe Johannes Schlaf: Der Verleger der neuen Richtung. In: Magazin für Litteratur 71 (1902) S. 153f. Diederichs wollte Schlaf schon

> So einen haben wir modernen Deutschen nun! Solch einen ganz und völlig Eigenen! Einen ersten, allerersten, internationalen, modernen, phantastischen Humoristen, der dennoch zugleich völlig deutsch ist und so völlig in nationaler Tradition wurzelt! – Und wissen kaum von ihm! Und sind nicht stolz auf ihn! – Was würde er uns gelten, wenn er Franzose oder Norweger wäre! Bessern wir uns![231]

Auch Schlafs Behauptung einer alternativen ‚Neo-Romantik' arbeitet somit an einem Mythos von deutschkultureller Tradition mit, sodass dieser Aspekt nicht exklusiv auf den Diederichs-Verlag und die germanische Unmittelbarkeitspoetik einiger seiner Akteure beschränkt bleibt. Die drastische Affirmation sozialdarwinistischer Grundannahmen aber unterscheidet mit ihren expansorischen Konsequenzen eine ‚Neuromantik' nach Diederichs von alternativen Positionen, die sich ebenfalls mit Romantik auseinandersetzen und die monistischen Überzeugungen nicht zwangsläufig teilen.[232]

Somit lässt sich ein Profil der Diskursbewegung ‚Neuromantik' eng und klar definieren: Auf Grundlage einer sozialdarwinistisch-monistischen Weltanschauung verfolgen Texte aus dem Umfeld der ‚Neuromantik', die sich in den Jahren zwischen 1896 und 1904 formiert, das Projekt einer „germanischen Rassenpoesie",[233] die eine deutsche Literatur durch Rückbesinnung auf ihre romantischen Wurzeln in die zeitgenössische, internationale Höhe zu transportieren verspricht. In der Vermengung von Romantik und aktueller ‚Moderne' liege auch hier die Zukunft der Literatur, die ihre Akteure nun allerdings als exklusiv germanischer Weg interessiert. ‚Natürlichkeit' ist das doppelte Fundament dieser ‚neuromantischen' Literatur, die um 1900 vor allem im Diederichs-Verlag ausgehandelt wird: Zum einen sind ‚Natur' und mimetische ‚Unmittelbarkeit' die zentralen Themen und Motive dieser Texte. Zum anderen ist die vorgeschlagene Entwicklung der Moderne hin zu einer ‚Neuromantik' selbst eine ‚natürliche', da über die Schulung an der literarischen Romantik eine Wurzel der deutschen Rassenkultur wiederentdeckt wird. ‚Neuromantik' muss dabei nicht zwangsläufig als „Ziel aller Entwicklungen" gelten;[234] gemäß eines eigenen Dreischritts aber erscheint sie als notwendiger Schritt hin zu einer ‚natürlich deutschen' Kunst- und Poesieentwicklung.

---

früh für den Verlag gewinnen, was aber „an einem Nervenzusammenbruch Schlafs scheiterte" und nachher nicht mehr zustande kam, so Heidler: Diederichs, S. 447.

[231] Schlaf: Paul Scheerbart, S. 79 f.

[232] Beispielhaft für diese Binnendiferenzierung innerhalb der Neoromantik um 1900 ließe sich der märchenhafte Roman *Prinz Kuckuck* (1906–1908) von Otto Julius Bierbaum heranziehen: Bierbaums Hauptwerk lässt sich sehr gezielt als eine Ironisierung rassenbiologischer Typenbildungen im Kontext dieser ‚Neuromantik' (im engen Sinne) interpretieren. Aufgrund seiner Wiederaufnahme romantischer Verfahren im Märchenstil lässt sich dieser Text dabei selbst als neoromantisch beschreiben. Er parodiert die engere Subströmung der ‚Neuromantik' also mit ihren eigenen Waffen.

[233] Hart: Entwicklung der Lyrik, S. 36.

[234] Eugen Diederichs an Arthur Bons vom 31.10.1901, zit. nach Eugen Diederichs: Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Hg. v. Ulf Diederichs. Düsseldorf, Köln 1967, S. 118. Mehr zu Diederichs in Abschn. 2.2.3.

2.2.2 Der Streitfall Maurice Maeterlinck Vom Trendautor zum passiven Mystiker

Einerseits liegt mit der Proklamation des neuromantischen Verlags von Eugen Diederichs eines der sichtbarsten Diskursereignisse rund um die Gestaltung von moderner Romantik vor. Andererseits aber bildet auch diese ‚Neuromantik' nur eine unter zahlreichen Spielarten aus, um mit der zeitgenössischen Konjunktur der Romantik umzugehen. Indem der Eugen Diederichs-Verlag einen Modebegriff aufgreift und im literarischen Feld besetzt, fungiert seine ‚Neuromantik' im engeren Sinne als Diskursknoten: Sie ist Ausdruck eines erhöhten Romantik-Interesses und lenkt wiederum gemeinsame Text- und Diskursinteressen in eine eigendynamische Richtung. Das Fundament aber liefert ein weiterreichendes und heterogenes Interesse am Romantischen, dem sich gegen Ende der 1890er Jahre kaum ein Autor entziehen kann.

Neoromantik abseits des Diederichs-Verlags (Schmitz, Schaukal und Hofmannsthal)
Drei Beispiele illustrieren, wie stark das Thema Romantik bis in die individuellen poetologischen Entwicklungen hineinreicht. Etwas versteckt findet sich im Tagebuch des reisenden Dandys Oscar A. H. Schmitz ein kurzer Eintrag, der von seiner eigenen Auseinandersetzung mit den romantischen Textverfahren zeugt – genau im hier ausgemachten Schwellenjahr 1896.

> Es ist nicht notwendig, daß in der Dichtung, besonders der romantischen, die Symbole in der Wirklichkeit ganz aufgehen. Wir wandeln durch den Wald und hören bisweilen das Rauschen eines unterirdischen Stroms, dann verschwindet es wieder. Darauf beruht der Reiz der ungelösten Symbole, die nicht ganz klar werden, aber unter ihrer Hülle tiefere Beziehungen ahnen lassen. Es ist in der romantischen Dichtung besonders nicht notwendig, daß man immer den Faden in der Hand behält. Man darf ihn verlieren und fühlt sich dann um so erschütterter dem Walten elementarer Kräfte gegenüber.[235]

In Schmitz' persönlichen Aufzeichnungen ist es ein „Reiz der ungelösten Symbole", der eine kohärente Schließung verhindert und mit dem Romantischen in Verbindung gebracht wird. Deutlich schließt er hier an Maeterlinck an, indem er das „Walten elementarer Kräfte" aus seinen Märchendramen aufgreift. Naive Unmittelbarkeit und nationale Fragen spielen hier vorerst keine Rolle; vielmehr affirmiert Schmitz in seiner Deutung romantische Uneindeutigkeiten, die eine Subjekt-Erschütterung vor unnennbaren Naturkräften auslösen. Abseits des engeren Neuromantik-Diskurs ist es auch in diesem Fall Maurice Maeterlinck, der Schmitz' poetologisches Interesse für das Romantische auslöst.

Auch im literarischen Wien taucht die Romantik um 1896 noch einmal verstärkt in poetologischen Auseinandersetzungen auf. Am Beispiel von Richard Schaukal, der in diesen Jahren E.T.A. Hoffmann zu seinem literarischen Vorbild erklärt

[235] Oscar A. H. Schmitz: Tagebucheintrag vom 11. Dezember 1896. In: Das wilde Leben der Boheme. Tagebücher. Bd. 1: 1896–1906. Hg. v. Wolfgang Martynkewicz. Berlin 2006, S. 14.

(und u. a. eine Monographie über ihn schreibt),[236] förderte Cornelius Mitterer bislang unentdeckte Briefkontakte im Austausch über Romantik zutage, die er als „neuromantische […] Netzwerke“ bezeichnet.[237] Einer der diskussionswürdigsten Autoren, dessen Auseinandersetzung mit der Neoromantik erst in Ansätzen erschlossen ist, bleibt allerdings Hugo von Hofmannsthal. Anschließend an die Fundstellen, die Claudia Bamberg zusammengetragen hat,[238] lässt sich eine neoromantische Note bei Hofmannsthal noch enger an seine Lektüre Maeterlincks binden. Nach einer frühen Romantik-Rezeption Hofmannsthals um 1889, die dem Goethe’schen Verdikt von Romantik als „das Kranke“ folgt,[239] liest Hofmannsthal im Juni 1892 u. a. Maeterlincks *Serres Chaudes* und notiert einen Monat später folgende Aufzeichnung:

> Die neue Technik. [...] jede Sensation findet ihren feinsten und eigensten Ausdruck nur in einem bestimmten Milieu; [...] unbestimmte Sehnsucht das Rauschen der Bäume und das unbestimmte Weben der Nacht (Eichendorff); es giebt namenlose Stimmungen, die man nur durch ein Local suggerieren kann: die Stimmung der klaren hohen Berge (Zarathustra), der stillen Zimmer der feuchtkalten Gewölbe (Maeterlinck ET.A Hoffmann)[240]

Es ist keineswegs eine eigene „Technik“, die Hofmannsthal hier festhält, sondern die neuerdings angesagte Verfahrensstrategie nach Maeterlinck, mit dessen Brille er romantische Autoren erneut liest und auf ihre „namenlose[n] Stimmungen“ hin überprüft.[241] In einem Essay über *Peter Altenberg* (1896) äußert sich Hofmannsthal erstmals auch öffentlich über die Neoromantik: „Man steht in einer neuen Romantik, in der das Wesen der alten, Unzufriedenheit mit der Welt, aufgehoben erscheint“.[242]

---

[236] Richard Schaukal: Hoffmann. Berlin, Leipzig 1904. Die weiteren Publikationen Schaukals zur historischen Romantik, u. a. zu Heine und immer wieder zu Hoffmann, sammelt Cornelius Mitterer: „Treibhausblüte einer schwülen Nacht“. Richard Schaukals Positionen und Gegenpositionen zur Neuromantik. In: Athenäum 27 (2017), S. 37–60, S. 42–46.

[237] Mitterer: Treibhausblüte, S. 51.

[238] Vgl. Bamberg: Verwandte Verwandlungen und dazu oben, Anm. 260.

[239] Hofmannsthal: Aufzeichnungen, S. 39. Diese Konnotation wird Hofmannsthal mit Blick auf die Romantik nicht aufgeben, vgl. ebd., Aufzeichnung von 1892, S. 156: „Poesie der langen Fieber, wo Traum und Realität ineinander rinnt (Romantik)“.

[240] Aufzeichnung vom 13. Juli 1892. In: Hofmannsthal: Aufzeichnungen, S. 171. Zu seiner Lektüre der *Serres Chaudes* von Materlinck siehe ebd., S. 165.

[241] Weitere Hinweise darauf lassen sich in den Aufzeichnungen von 1892, ebd., S. 190 finden: „Maeterlinck: die traurig dämmernden Teiche, die Märchenprinzessin; die opalinen Augen / das unheimlich schöne / das deutsch-märchenhafte: die Stadt im Mond“, auch hier überschrieben mit: „Technik“. Ferner notiert er „ein[en] Zug des Märchenhaften: Möbel, Geräthe werden lebendig. Heine Harzreise irgendwo“, ebd.

[242] Hofmannsthal: Peter Altenberg, S. 193. Genauer spricht Hofmannsthal mit Blick auf die neue Romantik hier „von einzelnen Dichtern“: „Es scheint sich ein Kreis anzukündigen, der die Kunst ausschließlich vom Standpunkt des Lebens ansieht, wobei ihm endlich das Leben völlig als Material der Kunst erscheint. […] Es ergibt sich eine wundervolle Kontinuität zwischen den literarischen und menschlichen Betätigungen dieser Gruppe von Künstlern“. Ob er sich selbst dazuzählt,

Bezeichnend für Hofmannsthals Verhältnis zur „neuen Romantik“ ist ein Changieren zwischen Affirmation und Distanz,[243] das sich schon früh äußert: Als Diagnose der aktuellen Literaturentwicklung weist auch Hofmannsthal eine neoromantische Tendenz nicht von der Hand, er selbst aber verbleibt zu diesem Zeitpunkt in einer distanzierten Beobachterrolle, sodass bezeichnenderweise kein ‚Wir‘, sondern ein „Man“ hier in den Fängen der Neoromantik steht. Hofmannsthal interessiert sich in diesen Jahren zunehmend für das Kindliche und Dilettantische an der Romantik, auch: für den „Volkston“, was sich schließlich zu einem eklatanten Streitpunkt zwischen ihm und Stefan George entwickelt.[244] Im Sommer 1899, in dem der Streit eskaliert, wendet sich Hofmannsthal „einem deutschen phantastischen Stoff“ zu, nämlich der Dramenadaption von E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun*, sodass sich die Loslösung von George zugleich als Hinwendung zu Maeterlinck (und zur Neoromantik) gestaltet. In der Konzeptionsphase zum *Bergwerk zu Falun* (1900) schreibt er an Gertrud Schlesinger:

> Ich brauch einen schönen Frauen oder Mädchennamen. Es ist ein Märchenstück, der Name muss also deutsch sein, gewöhnlich oder sonderbar, aber nicht südlich. [...] Maleine ist ein hübscher Name: er kommt auch in deutschen Märchen vor und wird dort Maleen oder Maleene geschrieben. Ist das schön? Achten Sie auf den Klang, nicht auf das geschriebene Wort.[245]

---

bleibt offen; in jedem Fall sieht er in Altenberg einen jener „große[n], große[n] Künstler – wer kann einen mit Fingern weisen? Immerhin ist von diesen geheimnisvollen Mächten dieses kleine Buch irgendwie beherrscht“, ebd., S. 194. Nicht unwahrscheinlich ist, dass er auch Hermann Bahr im Kopf hat, vgl. Bamberg: Verwandte Verwandlungen, S. 21.

[243] Bamberg: Verwandte Verwandlungen akzentuiert die erklärte Distanz zur Romantik, die Hofmannsthal in seinem Selbstverständnis von Anfang an einnehme. Mit Blick auf die Entwicklung des Neoromantik-Diskurses sticht aber das auch affirmative Interesse einer Frühphase hervor, von der er sich erst nach 1900 deutlich abwendet.

[244] Exemplarisch schreibt Hofmannsthal in einem Brief an George vom 24. Juli 1902, in: Stefan George, Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. v. Robert Boehringer. München, Düsseldorf [2]1953, S. 165 f., zwischen dem ersten und dem nahenden zweiten Streit: „Man sagte mir, Sie hätten von Goethes Gedichten [für eine Publikation, R.S.] alle fortgelassen, denen der Volkston anhaftet. Dies trifft ein Thema, über das ich seit Monaten ohne rechtes Ergebnis nachdenke: das Verhältnis dieses Tones zum künstlerischen Ton in unserer Poesie, verglichen etwa mit der englischen. Auch mir erscheint der volksthümelnde Ton als eine der schlimmsten Verirrungen unserer Vorgänger: und doch wenn ich bedenke, wie ihn Goethe gleichsam als Hirtenpfeife brauchte, wenn ich Uhland, Mörike bedenke, werde ich schwankend und wünsche mir eine Belehrung von Ihnen.“ Für Hofmannsthal sind Dilettantismus und Romantik eng verzahnt, sodass beide zugleich eine Gegenposition zur Ästhetik Georges (aus der Sicht Hofmannsthals) formulieren. Vgl. hierzu auch Gregor Streim: Das „Leben“ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal. Würzburg 1996, S. 93, der zwar den Einfluss Bourgets stark macht, aber auch die Romantik in diesem Zusammenhang anführt. Eine vertiefende Untersuchung zu Hofmannsthals dilettantischem Romantikkonzept steht dabei noch aus.

[245] Hugo von Hofmannsthal an Gertrud Schlesinger im Juli 1899, zit. nach: Hugo von Hofmannsthal: Dramen 4: Das Bergwerk zu Falun. Seramis. Die beiden Götter. Hg. v. Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a. M. 1995, S. 242.

Die Hauptfigur aus Maeterlincks *Prinzessin Maleine* wird bei Hofmannsthal noch dreizehn Jahre später zur möglichen Namenspatin für sein eigenes Märchendrama, das aufgrund seiner intertextuellen Romantik auch eine „deutsch[e]“ Note tragen soll (schließlich wird die Hauptfigur Anna heißen).[246]

In Hofmannsthals Schaffen bleibt diese Neoromantik aber nur eine Episode: Nach der zügigen Fertigstellung aller fünf Akte des *Bergwerks zu Falun* hagelt es Kritik, als er das Stück im Winter 1899 vor den Kollegen Arthur Schnitzler, Hermann Bahr und Otto Brahm in Wien vorträgt. Womöglich kommt Ricarda Huchs Monographie zur *Blüthezeit der Romantik* eine Schlüsselrolle darin zu, dass Hofmannsthal die Überarbeitung des Stücks im Jahr 1900 wiederaufnahm und den ersten Akt in der Zeitschrift *Die Insel* zum Druck gab.[247] Spätestens im Jahr 1906 wird sich Hofmannsthal, wie einleitend gezeigt, von allen Neoromantik-Zuschreibungen distanzieren, die ihn nach dem *Bergwerk zu Falun* vermehrt erreichten. Er plant einen „Aufsatz“ mit dem „Vorschlag, den Namen Romantik außer Gebrauch zu setzen“ und erörtert in seinen Aufzeichnungen das „Versagen der Romantiker (außer Novalis)“.[248]

Neben der ‚Neuromantik‘ im engen Sinne, die sich an den Eugen Diederichs-Verlag heftet, wird das Phänomen Neoromantik damit auch über das Schwellenjahr 1896 hinaus breit und ambivalent diskutiert. Gewisse Kernsemantiken aber verbinden den nationalpatriotischen Ansatz (nach Oppeln-Bronikowski oder Julius Hart) mit zeitgleichen Aneignungen bei Hofmannsthal oder Schmitz: Auch das literarische Wien konnotiert Neoromantik mit einer deutschkulturellen Tradition, und nicht zuletzt der schlichte Volkston sowie ein antirationalistischer Zugang gelten für beide Positionen als wiederkehrende Merkmale. In ihrer Hochphase zwischen 1896 und 1904 überlagern sich damit verschiedene Spielarten von Neoromantik, die sich jedoch in all ihrer Heterogenität gemeinsam auf Maurice Maeterlinck berufen. Anhand dessen weiterer Entwicklung und seiner Rezeption in Deutschland lässt sich idealtypisch nachverfolgen, inwiefern das neoromantische Schreiben um 1900 zu polarisieren beginnt.

Maurice Maeterlinck: Der Schatz der Armen (1896)

Im Jahr 1896 veröffentlicht Maurice Maeterlinck eine Essaysammlung mit dem Titel *Le Trésor des humbles*, der 1898 in aufwendiger Gestaltung von Melchior Lechter auch auf Deutsch (*Der Schatz der Armen*) im jungen Diederichs-Verlag erscheint. Aufgrund seiner Märchendramen ist Maeterlincks Name bereits seit den 1890er Jahren fest mit der Romantik verwoben; laut Samuel Lublinskis *Bilanz*

[246] Auch der Einfluss Maeterlincks auf Hofmannsthals verdient, verschränkt mit dem Dilettantismus, noch eingehendere Betrachtungen. Intertextuelle Überschneidungen zwischen dem Chandos-Brief Hofmannthals (1902) und Maeterlincks *Schatz der Armen* (1896) liefern dabei eine erste, auffällige Spur.

[247] Vgl. ausführlicher zur Neoromantik in Hofmannsthals *Bergwerk zu Falun* Stübe: Unzeitgemäßen.

[248] Aufzeichnung vom Juni 1905. In: Hofmannsthal: Aufzeichnungen, S. 499.

der Moderne [1904] ist es „Maurice Maeterlinck, der einen so tiefgehenden Einfluß auf die deutsche Neu-Romantik genommen hat, daß er unbedingt in eine moderne deutsche Literaturgeschichte gehört".[249] Forciert wird dieser Eindruck im deutschsprachigen Raum nicht zuletzt durch die Herausgabe seiner Werke bei Eugen Diederichs, der den *Schatz der Armen* im Herbst 1898 unter der Überschrift „Zu einer Neuromantik!" bewirbt.[250]

In der Essaysammlung findet sich auch eine Abhandlung über „Novalis", die ursprünglich Maeterlincks französische Übersetzung der *Disciples à* Saïs (1895) einleitete.[251] Allerdings, und das ist charakteristisch für Maeterlincks Aktualisierung der Romantik, taucht der Name Novalis an keiner Stelle im Fließtext auf: „Die Menschen gehen verschiedene Wege, sagt unser Autor", mit diesem Zitat aus den *Lehrlingen zu* Saïs eröffnet Maeterlinck seinen *Novalis*-Essay,[252] um sich anschließend vom Intertext zu lösen und über das Unbewusste und eine formlose „Sprache unsrer Seelen" zu schreiben.[253] Dabei lenkt Maeterlinck den Fokus vor allem auf die Grenzen menschlicher Rede: „Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam", so lautet die häufig variierte Grundformel im *Schatz der Armen*,[254] die sich analog auch im Eröffnungstext über *Das Schweigen* findet: „Das Wort gehört der Zeit, das Schweigen der Ewigkeit an."[255] Entsprechend der charakteristischen Auslassungen in seinen Märchendramen („– – –") ist es das Schweigen als Trope der Ewigkeit, das Maeterlinck als poetische Ausdrucksform interessiert.

Maeterlinck ist in seinem Frühwerk auf der Suche nach unaussprechlichen Ewigkeitswerten hinter den vergänglichen Worten, sodass auch die Essays im *Schatz der Armen* eine Apologie des Nicht-Redens anbieten. So auch der *Novalis*-Text:

> Alles, was man sagen kann, ist nichts in sich. Man lege in Eine Wageschale alle Worte der grossen Weisen und in die andre die unbewusste Weisheit dieses vorübergehenden Kindes,

---

[249] Samuel Lublinski: Die Bilanz der Moderne [1904]. Mit einem Nachwort hg. v. Gotthart Wunberg. Tübingen 1974, S. 171.

[250] Das Buchhandelsprospekt unter dem Titel „Zu einer Neuromantik!" findet sich abgedruckt in Heidler: Diederichs, S. 452.

[251] Maurice Maeterlinck: Novalis. In: Der Schatz der Armen [*Le Trésor des humbles*, Paris 1896]. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Autorisierte Ausgabe. Leipzig 1898, S. 55–62.

[252] Ebd., S. 55. Hier übersetzt von Oppeln-Bronikowski etwas umständlich: Maeterlinck referiert auf seine Übersetzung des ersten Satzes aus den *Lehrlingen zu Saïs* („Mannigfache Wege gehen die Menschen", Novalis: Die Lehrlinge zu Saïs [1799]. In: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1: Das dichterische Werk. Hg. v. Paul Kluckhohn, Richard H. Samuel. Stuttgart 1977, S. 79–112, S. 79), die Oppeln-Bronikowski wiederum (deutlich schlichter) zurückübersetzt. Vgl. Maeterlinck: Disciple a Saïs, S. 3: „'Les hommes marchent par des chemins divers; qui les suit et les compare verra naître d'etranges figures', dit notre auteur."

[253] Maeterlinck: Schatz der Armen, S. 98.

[254] Ebd., S. 25.

[255] Ebd., S. 7.

> und man wird sehen, dass die Enthüllungen Platons, Mark Aurels, Schopenhauers und Pascals nicht um Haaresbreite die grossen Schätze des Unbewussten überwiegen werden; denn das schweigende Kind ist tausendfach weiser als dieser redende Mark Aurel.[256]

In vielfacher Variation wird dieser Grundgedanke durch die Einzeltexte hindurch gestaltet, wobei Maeterlinck keineswegs widerspruchsfreie Argumentationen verfolgt, sondern die „unbewusste Weisheit" in ebenso unklare und offene Formen fasst.

Ein solches permanent metaphorisierendes Verfahren, das sich der rationalitätskritischen Semantik anpasst, wird im Text offen reflektiert: „Es ist vielleicht nicht möglich, von diesen Dingen klar zu sprechen; wer aber tief genug sich zu befragen und zu leben weiss, und wäre es nur für die Zeitdauer eines Blitzes, empfindet nach seinem unendlichen Wesen, dass dem so ist."[257] Subjektive Ahnungen erfahren eine radikale Aufwertung gegenüber der „niedre[n] Notdurft des Denkens".[258] Neben Ralph Waldo Emerson und dem niederländischen Mystiker Jan van Ruysbroek tritt auch Novalis als Vorbild für eine solche irrationale Gefühlspoetik auf, da er laut Maeterlinck einen Schriftsteller-Typus repräsentiert, „de[ss]en Werke fast ans Schweigen rühren."[259] In der Novalis-Lektüre lasse sich implizit „eine Vorstellung von einem Bruder schöpfen, der zum Schweigen verdammt ist".[260] Ganz konkret liegt der *Schatz der Armen*, den der Titel zur Disposition stellt, damit im Irrationalismus, in intuitiver Erkenntnis und im „Schweigen".[261] Er offenbart sich zudem, so die Überschriften der einzelnen Abhandlungen, bei den „Weiber[n]", den „Todgeweihten" und in der „Tragik des Alltags".[262]

Maeterlincks Schatz der Armen in der deutschsprachigen Kritik

Sobald sich die deutschsprachigen Autoren und Kritiker über Maeterlincks *Schatz der Armen* äußern, tauschen sie implizit oder explizit auch Argumente für oder gegen die literarische Neoromantik aus, sodass sich einige wiederkehrende Positionen anhand dieser Rezeptionszeugnisse nachzeichnen lassen.[263] Bereits die ersten Rezensionen aus dem Jahr 1896, die noch auf den französischen Text zugreifen, spalten sich mit Blick auf die Romantik in zwei oppositionelle Lager, wobei die affirmative Richtung erneut von Hermann Bahr ausgeht: In seinem Essay *Der neue*

---

[256] Ebd., S. 56.
[257] Ebd., S. 56.
[258] Ebd., S. 47.
[259] Ebd., S. 61.
[260] Ebd., S. 62.
[261] So der Titel des ersten Aufsatzes im *Schatz der Armen*, vgl. ebd., S. 7–13. Eine mögliche Schnittmenge zwischen Hofmannsthals *Ein Brief* und dem *Schatz der Armen*, den Hofmannsthal kannte, ist bereits oben, Anm. 247 angedeutet.
[262] Maeterlinck: Schatz der Armen, S. 20, S. 30, S. 63.
[263] Entsprechend konstatiert auch Heidler: Diederichs, S. 474: „Bei keinem Autor des Verlags vereinigten sich die unterschiedlichen Rezeptionsmöglichkeiten so deutlich wie bei Maeterlinck". Einige dieser Rezensionen hat schon Strohmann: Rezeption Maeterlincks, bes. S. 167–210 aufbereitet, allerdings nicht mit dem Fokus auf eine Neoromantik.

Maeterlinck (1896) lobt er die „Gebete" des Belgiers, die in ihrer aporetischen Form zugleich einen Rezeptionshinweis tragen.

> Argumente darf man nicht von ihnen [den ‚Gebeten', R.S.] fordern, sie sprechen nicht zum Verstande. Dass man seine Sätze logisch anfechten kann, hat noch keinem Gebete geschadet; seine Sätze wollen gar nicht eine Kette von Beweisen schließen, sondern sie sind Stufen der Schwärmerei, auf ihnen steigt die Seele empor.[264]

Gleichzeitig fällt in Bahrs Rezension eine implizite Verteidigungshaltung auf, die gewisse Mängel in der Performanz von Maeterlincks Dramen konstatiert: „Wir mußten bekennen, daß ihnen die dramatische Kraft fehlt", so Bahr über Maeterlincks Märchendramen in der praktischen Aufführung, und auch konnte die Jugend „seine Werke nicht immer bewundern, wie man etwa einen köstlichen Dolch oder einen edlen Becher bewundert […]. Solche plastische Schönheit fehlte ihnen; kein ruhig lächelnder Apoll hatte sie gesegnet."[265] Am Beispiel der Essaysammlung bilanziert Bahr, auf welche Weise die fragilen Stücke Maeterlincks stattdessen zu rezipieren seien: „Nicht was er sagte, nein, das Unausgesprochene und Unaussprechliche, das wir dabei empfanden, übte jenen großen Zauber aus."[266] Bahr zieht die Essays aus dem *Schatz der Armen* damit als Poetologie für das dramatische Werk heran, welche auf neoromantische ‚Sensationen' der Nerven statt auf rationalistische Worte abzielen.

Parallel dazu richtet sich ein Publikum mit akademischem Hintergrund gegen die Thesen der Essaysammlung, wobei sich auch ausgewiesene Kenner der historischen Romantik zu Wort melden. Eine frühe Rezension übernimmt der spätere Novalis-Herausgeber Ernst Heilborn, seit 1890 promovierter Literaturwissenschaftler und nach 1900 Kritiker der ‚neuromantischen' Bewegung um Eugen Diederichs und deren Novalis-Rezeption.[267] Heilborn zeigt sich gegenüber des Antirationalismus im *Schatz der Armen* bestürzt: „Die ihn verstehen mögen ihm zweifelnd glauben! Die Stimmen der Nacht haben ihn taub gemacht gegen viele Stimmen des Tages. […] Seine Träume haben auch Taten tötende Kraft und seine Mystik birgt auch ein rohes Element: mißachte nur Vernunft und Wissenschaft!"[268] An der Verweigerung rationalistischer Kohärenz stößt sich auch Samuel Lublinski, demzufolge Maeterlincks semantische Ungenauigkeiten über eine inhaltliche

[264] Hermann Bahr: Der neue Maeterlinck [1896]. In: Renaissance. Hg. v. Claus Pias. Weimar ^{2}2013, S. 125–130, S. 128.
[265] Ebd., S. 127.
[266] Ebd., S. 125.
[267] In Abgrenzung zur Ausgabe bei Diederichs entsteht Novalis: Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses. Hg. v. Ernst Heilborn. Berlin 1901, mit folgendem Vorwort Heilborns, S. 7: „Wohl hatte die Familie [Hardenberg] ein Recht und eine Pflicht, diesen Nachlaß vor unberufner Neugier und vor berufsmäßiger Ausnutzung treu zu hüten: die Erfahrungen, die man selbst mit einem der bisherigen Herausgeber der Werke gemacht hatte, mußten zu strenger Vorsicht mahnen."
[268] Ernst Heilborn: Der Theoretiker einer Stimmung. In: Magazin für Litteratur 17 (25.4.1896), S. 547–549, S. 549.

Leere hinwegtäuschen: „Man hat diese Aussprüche, die Maeterlinck in verschiedenen Essays gebucht hat, für Offenbarungen voll mystischer Weisheit gehalten, während ihre Banalität nur durch den traumhaften Stimmungszauber verhüllt wird, den der Dichter aus seiner Seele holt“.[269] Auch der junge Karl Kraus äußert sich emphatisch gegen die irrationale Gefühlspoetik Maeterlincks und repräsentiert damit einen weiteren Akteur, der seine eigene Poetik in dezidierter Abgrenzung zur Neoromantik entwickelt (und zeitlebens in kritischer Distanz verbleibt).[270]

Neben dieser Front gegen den Sensualismus wird Maeterlinck auch von seinen Befürwortern ein omnipräsenter „Pessimismus“ vorgeworfen, so durch den Kritiker Max Lorenz in seiner *Theater-Korrespondenz* (1899):

> Tod und Vernichtung ist immer der Schicksalsschluß in Maeterlincks Dichtung. Warum eigentlich? Warum giebt es denn kein gütiges, gnädiges Schicksal? […] Eine Antwort darauf findet sich beim Dichter nicht. Es ist eben ein geschwächtes, ein nicht ganz gesundes Lebensgefühl, das dem Dichter seinen Pessimismus eingiebt.[271]

In zahlreichen Besprechungen rund um Maeterlinck und die Neoromantik wird sich der Pessimismus-Vorwurf besonders hartnäckig verbreiten und so in das kulturelle Wissen über die Neoromantik insgesamt einfließen. Auch der Philosophieprofessor Arthur Drews greift ihn auf, der sich in den *Preußischen Jahrbüchern* ausgiebig über *Maurice Maeterlinck als Philosoph* (1900) äußert. Allerdings verteidigt er ihn gegen seine akademischen Kritiker: „So nimmt der mystische Pantheismus Maeterlincks die Gestalt eines düstern Fatalismus an […]. Aber“, und hierauf gründet Drews’ Begeisterung für Maeterlincks Werk, „ein solcher fatalistischer Pessimismus […] entspricht doch nicht der eigensten Natur Maeterlincks.“[272] Drews steht für eine andere Rezeptionsrichtung ein, die ebenfalls von einem intellektuellen Milieu ausgeht und den „Mystizismus“ Maeterlincks[273] als Ausdruck einer neuen Geisteshaltung versteht: „Die Menschen fangen wieder an, sich darauf zu besinnen, daß der Einzelne kein ‚Eigner‘ ist, daß er Glied und Organ einer übergreifenden Allgemeinheit und zum Uebermenschen nicht geschaffen ist.“[274] Ausgehend von einer scharfen Nietzsche-Kritik bezieht Drews Position für Maeterlincks transindividualistische „Achtung vor dem Unbewußten“, vor allem da die fatale, pessimistische Ohnmacht vor dem Schicksal in Maeterlincks jüngster Publikation *La Sagesse et la Destinée* (1898, dt.: *Weisheit und Schicksal*, 1900 im Diederichs-Verlag) in einem Schritt zum „*konkreten* Monismus“ überwunden werde. Demnach müsse man nicht mehr „in thatenlose Resignation“ verfallen,

[269] Lublinski: Bilanz der Moderne, S. 172.
[270] Vgl. Sigurd Paul Scheichl: Ein Maeterlinck-Feuilleton des 20jährigen Karl Kraus. Ein Neufund. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 34 (2015), S. 21–25.
[271] Max Lorenz: Theater-Korrespondenz. In: Preußische Jahrbücher 96 (1899), S. 176–189, S. 186.
[272] Arthur Drews: Maurice Maeterlinck als Philosoph. In: Preußische Jahrbücher 99 (1900), S. 232–262, S. 252 f.
[273] Ebd., S. 234.
[274] Ebd., S. 261.

sondern könne „die Kraft zur Überwindung des Schicksals und des Unglücks“ aus dem Bewusstsein eines All-Zusammenhangs von Welt und Individuum schöpfen.[275] Zwar räumt Drews ein, dass den jungen „Modernen“ in Deutschland hierfür noch das Verständnis fehle, „[a]ber die geistige Entwicklung, die Maeterlinck, der Führer dieser romantischen Bewegung, durchgemacht hat, kann auch auf seine Gemeinde nicht ohne Einfluß bleiben.“[276]

Wie kaum ein zweiter betont der Fichte-Experte Drews dabei die Parallelen zwischen Romantik und Maeterlinck, worin er ein Charakteristikum geistesgeschichtlicher Mentalität um 1900 erkennt: „Es kann ja für den Eingeweihten kein Zweifel sein und ist auch schon öfter ausgesprochen und bestätigt worden, daß wir uns, genau wie um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, wieder mitten in einer Periode der Romantik befinden“.[277] Für Drews „war [es] vorauszusehen, daß die Romantik unserer Tage auch wieder auf Novalis zurückgreifen und ihm ein erneutes Interesse entgegenbringen würde“,[278] und gerade Maeterlinck wird als Begründer und Vorreiter einer „neuromantischen Geistesrichtung“ ausgewiesen, die sich mithilfe von instinktiver Spekulation wieder auf ein Gefühl von Gemeinschaft besinne. Auch von akademischer Seite wird hier eine antirationalistische Neoromantik gefordert, die sich unter Berufung auf den „thatfreudigen Optimismus“ aus *Weisheit und Schicksal* ebenfalls auf Maeterlinck stützen kann.[279]

Auch Ricarda Huch, die zu diesem Zeitpunkt bereits ihr erstes Buch über die *Blüthezeit der Romantik* (1899) verfasst hat, äußert sich öffentlich *Über Maeterlincks Schatz der Armen* (1900).[280] Trotz deutlicher Sympathien für Maeterlincks Essays sieht sich die Romantik-Spezialistin gedrängt, Einspruch gegen eine „Herabsetzung des bewußten Geisteslebens gegenüber dem Unbewußten“ zu erheben, was ihr geradezu „gefährlich“ erscheint.[281] In Maeterlinck habe „die Unterschätzung des Gedankens, des bewußten Geistes einen typischen, eines gewissen Zaubers nicht ermangelnden Ausdruck gefunden“, vor dem sie mithilfe eines fundierten Romantikvergleichs zu warnen versucht.[282] Laut Huch teile Maeterlinck die „Grundsätze der Romantiker“ zwar,[283] in gewissen Aspekten aber weiche seine Neoromantik von der Vorlage ab. Vor allem von Novalis:

[275] Allesamt ebd., S. 257.
[276] Ebd., S. 260f.
[277] Ebd., S. 232. An anderer Stelle charakterisiert er genauer: „Noch ist die Umkehr bloß gefühlsmäßiger Art und äußert sich auf künstlerischem Gebiet in einem Wiederaufleben der alten Romantik mit all ihren Auswüchsen und Wunderlichkeiten.“, ebd., S. 261.
[278] Ebd., S. 234.
[279] Ebd., S. 253.
[280] Huch: Maeterlinck. Zu Huchs Romantik-Monographien siehe unten, Abschn. 2.2.4.
[281] Huch: Maeterlinck, S. 649.
[282] Ebd.
[283] Ebd., S. 650, so u. a. die Prämisse, „daß Leben, Kunst und Wissenschaft nur Wert haben durch die Beziehung zum Unendlichen“, ebd.

> Ich möchte nur hervorheben, wie anders sich zum Beispiele Novalis, den Maeterlinck mit so viel Liebe zitiert und der ebenso nach innen gewendet ist, sich zum Wissen und Denken stellte. Ein leidenschaftlicher Freund der Mathematik und der Naturwissenschaften, war er beständig bemüht, seinen Geist zu bilden und die Abgründe der Mystik mit diesem Lichte hell zu machen. Maeterlinck dagegen läßt sich selbst von dem Dunkel einhüllen […].[284]

Mit Nachdruck rehabilitiert Huch die „strenge Denkarbeit", die den Romantikern als Voraussetzung diente und der geistesgeschichtlichen Entwicklung zuträglicher sei als die spekulative Intuition, die nur „genialen Menschen eigen ist".[285] Gerade aufgrund der hohen Attraktivität seiner Texte warnt sie vor Maeterlincks Proklamation eines monistischen Sensualismus:

> Die Folgen dieser Unterschätzung des strengen Denkens zeigen sich an Maeterlincks Buch. Es hat einen starken Stimmungsgehalt, […] und es kann überhaupt nicht genug betont werden, wie dankenswert in unserer bekanntlich so materiellen Zeit solche Hinweise auf unsere Seele als unser Höchstes und Wichtigstes sind. Aber die Unklarheit und Verschwommenheit des Buches macht es andererseits gefährlich. Es herrscht darin eine schwüle, etwas betäubende Stimmung wie etwa in einem verhangenen Zimmer voll Blumen, das nie dem Tageslicht und der frischen Luft geöffnet ist.[286]

Auch Huch wirft Maeterlinck eine lähmende Passivität vor, die sich in Anbetracht eines derart kosmisch-fatalen Weltenschicksals auf problematische Weise entfalte. Das Individuum sei nach Maeterlinck zur Tatenlosigkeit und zu sensualistischem Fühlen verdammt, um sich schließlich in der Betrachtung schwächlicher Seelenzustände zu verlieren. „[E]s würde doch für die Menschheit wenig förderlich sein", so Huch (mit Verweis auf Goethes Naivitäts-Konzept), „wenn wir samt und sonders uns in Betrachtung von Schiffsjungen versenken wollten anstatt in die Werke unserer großen Denker".[287] Wo schon die „erste Romantik" in „gewöhnlichen Spukgeschichten" endete, so plädiert Ricarda Huch mit Blick auf die neue Romantik für ein ausgewogeneres Verhältnis von *ratio* und *emotio*: „Die Aufgabe des Dichters ist es […] gerade, das Dunkle aufzuhellen, die Rätsel des Lebens zu lösen."[288]

Für die zeitgenössische Expertin fungiert Romantik damit keineswegs als das Weltfremde und Antirationalistische im Sinne der zeitgenössischen Lexika, sondern stattdessen als Versuch einer Erhellung des Dunklen, einer Aufdeckung der Mechanismen des Unbewussten. Sie begrüßt somit das Forschungsgebiet, auf dem sich Maeterlinck als Neoromantiker bewegt, plädiert aber für einen Ausgleich zwischen Sensualismus und Rationalismus und warnt vor einseitiger Verstandes- wie auch Gefühlskultur:

[284] Ebd., S. 651.
[285] Ebd., 654 f.
[286] Ebd. S. 655.
[287] Ebd., S. 653.
[288] Ebd., beides S. 658.

> So notwendig es mir scheint, vor der Überschätzung des Unbewußten gegenüber dem Bewußten zu warnen, die sich bei Maeterlinck und den ihm Verwandten ausspricht, so empfehlenswert scheint mir doch sein „Schatz der Armen" als Gegengewicht gegen Äußerlichkeit und als höchst charakteristisch für unsere Zeit, wo „die Seelen sich nicht mehr in dieselbe Zahl von Schleiern hüllen".[289]

Damit nimmt Huch eine ambivalente Position zur Neoromantik Maeterlincks ein: Zwar nimmt auch sie kritisch Stellung zum materialistischen Status Quo der modernen Gesellschaft, argumentiert aber zu sehr aus einem wissenschaftlichen Standpunkt heraus, um Bildung und strenges Denken zu verurteilen. Charakteristischerweise sind ihre Werke zur *Romantik* (1899, 1902) nicht im Eugen Diederichs-Verlag erschienen – trotz eines freundschaftlichen Kontakts zum Verleger sowie zweier fiktionaler Texte (das Märchendrama *Dornröschen,* 1902 sowie der Romans *Aus der Triumphgasse,* 1902), die beide im Jenaer Verlag veröffentlicht werden. Huchs eigene Neoromantik zeigt damit eine gewisse Distanz zur ‚neuromantischen' Ausrichtung (im engen Sinne), die sie mit wiederum eigenständiger, historisch informierter Neoromantik korrigiert. An Maeterlinck kritisiert sie entsprechend seine begriffliche wie historische Unschärfe: „Man wünschte sich in die unsicheren Regionen, die Maeterlinck betritt, einen klareren, kühleren, strengeren Führer."[290]

Was bei Huch allerdings nicht fehlt, und damit zeigt sich die literarische Neoromantik rekurrent als Verhandlung einer deutschsprachigen Tradition, ist die Auffassung romantischen Schreibens als ein Spezifikum deutscher Kunst und Kultur:

> [W]enn ich mich darüber wundere, daß sich die Deutschen durch dasselbe, ausländisch eingekleidet [gemeint ist Maeterlinck, R.S.], so sehr imponieren lassen, was sie in den Schriften ihrer Romantiker an der Quelle genießen könnten, so erkenne ich es im ganzen doch als richtig an, daß man neu auftauchende Ideen auch in der Form liest, die ihnen die Zeitgenossen geben, denn schon allein dadurch, daß sie jahrzehntelang im Unterbewußtsein der Zeit geschlummert haben, werden sie gekräftigt, vertieft und verfeinert sein.[291]

Auch dieser Aufsatz endet mit einer Anmerkung zur deutschen Übersetzung: „Da die französische Sprache so wenig geeignet ist, das Tiefinnerliche, das Mystische auszudrücken, gereicht die Übersetzung ins Deutsche diesem Buche gewiß nicht zum Schaden."[292] Ein solcher Einwand wird sich selbst bei Rainer Maria Rilke finden, der einen eigenen Essay über Maurice Maeterlinck mit dem symptomatischen Satz beginnen lässt: „Man könnte manchmal vergessen, daß Maurice Maeterlinck französisch schreibt".[293] Neben der deutschkulturellen Semantik fördert die

[289] Ebd., S. 659.
[290] Ebd.
[291] Ebd., S. 651.
[292] Ebd., S. 659.
[293] Rainer Maria Rilke: Maurice Maeterlinck. In: Schriften zu Literatur und Kunst. Hg. v. Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1996, S. 214–230, S. 214.

Rezeption Maeterlincks drei weitere Merkmale der Neoromantik zutage, wie sie im Diskurs immer wieder auftauchen: erstens einen skeptischen Vorbehalt gegenüber der rationalistischen Erschließung von Welt; zweitens eine passive Konzeption des Menschen, der sich einem determinierenden Weltenschicksal gegenübersieht; und drittens eine pessimistische, düstere Prognose darüber, ob sich einem vorherbestimmten Tod und Unglück entkommen lässt. Darüber hinaus zweifelt in diesen Kritiken niemand daran, dass die Neoromantik eine ernstzunehmende Tendenz der zeitgenössischen Gegenwart sei: Je nachdem, wie sich die Akteure zu diesen Aspekten verhalten, positionieren sie sich für oder gegen eine Neoromantik – oder nehmen eine abwägende Zwischenposition ein (Ricarda Huch).

2.2.3 Universalität der Welterfassung: Neuromantik im Umfeld von Eugen Diederichs

„Als führender Verlag der Neuromantik", so eröffnet Eugen Diederichs im Jahr 1900 sein Flugblatt *Zur Jahrhundertwende*, „möchte ich betonen, daß diese nicht mit der Dekadenzrichtung in der Literatur zu verwechseln ist".[294] Schon im ersten Satz grenzt sich der junge Verleger von einer französischsprachigen Tradition ab, deren destruktiven Pessimismus er in seinem Verlagsprogramm ablehnt:

> Nicht das Primitive, nicht weltfremde Träumerei bevorzugt diese neue Geistesrichtung [namens Neuromantik, R.S.], sondern nach dem Zeitalter des Spezialistentums, der einseitigen Verstandeskultur, will sie die Welt als etwas Ganzes genießen und betrachten. Indem sie das Weltbild wieder intuitiv erfaßt, überwindet sie die aus der Verstandeskultur hervorgegangenen Erscheinungen des Materialismus und Naturalismus.[295]

In dieser Flugschrift lässt sich die Poetologie des jungen Verlags um Eugen Diederichs *in nuce* greifen: Intuition und ganzheitliche Erfassung von Welt, hier gegen die einseitige Verstandeskultur der Décadence positioniert, bilden die Grundpfeiler einer Neuromantik, die zwar von Akteuren wie Maurice Maeterlinck und Jens Peter Jacobsen inspiriert ist, diese aber durch einen tatkräftigen Optimismus korrigieren will. Neuromantik nach Diederichs soll damit an konkrete Praktiken geknüpft werden, um die Passivität der „Altromantiker" zu überwinden und Wissen nach humanistischen Werten wieder in Lebenspraxis umzuwandeln.[296]

Zwar ist die Forschung zu Eugen Diederichs vor allem im Bereich der Buchwissenschaften und der Kulturanthropologie rege und fortgeschritten, vor allem dank der einschlägigen Monographie von Irmgard Heidler zu *Eugen Diederichs*

[294] Diederichs: Zur Jahrhundertwende, o. S.
[295] Ebd.
[296] Ebd.

und seiner Welt (1998).[297] Trotz einzelner Untersuchungen herrscht jedoch weiterhin Unklarheit bezüglich Diederichs' Rolle und Position im Diskurs über ‚Neuromantik': [298] Auch Heidler schlägt eine vorsichtige Distanzierung von dem diffamierenden Schlagwort vor, um die Modernität von Diederichs' Forderungen zur Jahrhundertwende zu akzentuieren.[299] Der Schlüssel zu einem differenzierten Neoromantik-Verständnis liegt jedoch darin, Neuromantik nicht als „Wiedergeburt der ‚alten Romantik' unter veränderten geschichtlichen Vorzeichen" aufzufassen,[300] sondern die neuromantische Bewegung vielmehr als Aktualisierung unter modernistischen Vorzeichen zu definieren, die einen deutschsprachigen Beitrag zur internationalen Gegenwartsliteratur auslotet.

Im Diederichs-Verlag soll die romantische Tradition damit zu einem optimistischen, ganzheitlichen Ausdruck kommen. Zu keinem Zeitpunkt versucht der junge Verlag, die Ideale der Romantik in einem antimodernistischen Sinne zu reaktivieren; vielmehr wendet sich das Verlagsprogramm dezidiert gegen die „weltfremde[n] Träumerei[en]" und ästhetischen Brechungen der Romantik, um stattdessen einen holistischen Ansatz zu kultivieren. „Dieses Wort [Neuromantik, R.S.]", so Diederichs in seinem späteren Lebensbericht, „bedeutete für mich weniger bewußte Anknüpfung an die Ziele der alten Romantik vor hundert Jahren, sondern *Universalität der Welterfassung*".[301] Eugen Diederichs ist als

[297] Heidler: Diederichs. Als weitere Forscherinnen aus dem Bereich der Kulturanthropologie haben Meike G. Werner: Moderne in der Provinz. Kulturelle Experimente im Fin-de-Siècle Jena. Göttingen 2003 und Christina Niem: Eugen Diederichs und die Volkskunde. Ein Verleger und seine Bedeutung für die Wissenschaftsentwicklung. Münster 2015 wichtige Monographien vorgelegt, die Diederichs als einen Vorläufer kulturanthropologischer Studien ausweisen.

[298] Einige Verortungsversuche haben hier wichtige Vorarbeit geleistet, so vor allem Ulbricht: Neuromantik und Lichtblau: Diederichs. Beide konzipieren den Neuromantik-Begriff, ausgehend von den Publikationen im Diederichs-Verlag, im „Kontext kultureller Regenerationsbewegungen um 1900" (so Ulbricht, S. 64) und akzentuieren ihren Gestus, wesentliche Entwicklungen der Moderne „rückgängig zu machen" bzw. eine „kulturelle Erneuerung" (Lichtblau, S. 62, S. 67) anzustreben. Die Rolle Nietzsches wird bei beiden stark akzentuiert und *Der Fall Wagner* (1888) als neoromantische Programmschrift gelesen. Nah am Material decken Ulbricht und Lichtblau ergiebige Fundstellen auf, so die Rolle Georg Simmels als „einen führenden neuromantischen Philosophen seiner Zeit" (Lichtblau, S. 71). Mit erweitertem Blick für die genuin moderne Ausrichtung des Verlags und für die Reichweite des Diskurses lassen sich ihre Ergebnisse jedoch im Folgenden neu evaluieren. Eine Engführung von ‚Neuromantik' mit Diederichs' wissenschaftlichem Interesse am Volkslied, wie sie zuletzt Christina Niem: „Wir haben das Volkslied zum Träger unserer Stimmung gemacht". Wissenschaftliche Neuromantik im Umkreis des Verlegers Eugen Diederichs. In: Michael Simon (Hg.): Episteme der Romantik. Volkskundliche Erkundungen. Münster 2014, S. 151–175 unternimmt, wäre diskurshistorisch eher aufzulockern, da Diederichs' neoromantische Phase mit dem Jahr 1904 bereits verebbt und von den heimatkundlichen Erforschungen im Verlag zunächst zu trennen ist.

[299] So Heidler: Diederichs, S. 443. Der Neuromantik-Begriff, bei Heidler häufig in Anführungszeichen gesetzt, führe mit Blick auf Diederichs zu einer „Einengung[]" der Perspektive, ebd., S. 878.

[300] So bei Lichtblau: Diederichs, S. 62.

[301] Eugen Diederichs: Aus meinem Leben. Leipzig 1927, S. 24.

Figur und Verlagsvorstand eine der prägenden Schnittstellen, an denen sich die Transformation von Romantik hin zu einer holistischen Kunsterfahrung öffentlich vollzieht.

Schon früh kommt der junge Eugen Diederichs, zunächst als Landwirt im thüringischen Naumburg ausgebildet,[302] mit der Romantik als geistesgeschichtliche Epoche in Kontakt: Im Zuge seiner Buchhändlerlehre, mit der er sich im Jahr 1888 vom väterlichen Landbetrieb abwendet, schreibt er sich als Gasthörer an der Universität Halle ein und hört dort die Romantik-Vorlesungen Rudolf Hayms, dem Verfasser einer der einschlägigen Romantik-Monographien des späten 19. Jahrhunderts. Zwei weitere Erlebnisse legen den Grundstein für sein Interesse an neuer Romantik in den 1890er Jahren: zum einen die stilprägende Lektüre von Jens Peter Jacobsens Erfolgsroman *Niels Lyhne* (1880), den er gemeinsam mit Elisabeth Dauthendey übersetzt und ausdeutet. Zum anderen setzte er sich in diesen Jahren intensiv mit dem Werk Nietzsches auseinander, wobei er eine changierende Haltung zwischen Affirmation und Kritik zu Nietzsches Übermensch-Konzeption einnimmt.[303] Sein persönliches Interesse geht in diesen Jahren so weit, dass er Nietzsche bei seinen desolaten Abendspaziergängen durch Naumburg heimlich auflauert.

Die Idee zur Verlagsgründung kommt ihm schließlich weniger in Auseinandersetzung mit romantischen Texten als im Zuge eines humanistischen Erweckungserlebnisses, das ihn während seiner Europareise im Jahr 1896 in einer gotischen Klosterkirche in Rimini überwältigt. „Ihn [den *Tempio Malatestiano*, R.S.] betrachte ich als den Empfängnisort meines Verlages“, so Diederichs in seinem späteren *Lebensabriss*, und emphatisch führt er fort:

> Es war wie ein Rausch, der mich hier überkam, gegenüber dem Malatesta-Isottakult des Condottiere, das fast antikes Heidentum war. Ich fühlte, hier setzte ein Ketzer sein Ich der Welt entgegen. Und zu diesem trotzigen Individualismus gaben gleichsam als Sphärenmusik die außen rundum an den Kirchwänden befindlichen schweren steinernen Humanistensärge die Weite der Welt und der Zeiten.[304]

Tatsächlich steht die Verlagsgründung damit vor allem im Zeichen der Renaissance und des Humanismus, was Diederichs auch in der Folgezeit als „neue Renaissance“ postuliert. Während sich das Neuromantik-Schlagwort im Diederichs-Verlags als diskursprägend und – im überschaubaren Rahmen der modernen Leserschaft – auch als verkaufsfördernd herausstellt, bleibt der Verlag ideell mit der Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts verbunden, was sich nicht zuletzt in der Wahl des *Marcozzo*-Löwen von Donatello als Verlagssignet äußert. „Ich habe

[302] Die biographischen Informationen folgen auch hier dem dankbar zusammengetragenen und materialreichen Werk von Heidler: Diederichs, S. 33–80.

[303] Vgl. ebd., S. 44–48.

[304] Eugen Diederichs: Lebensaufbau. Skizze zu einer Selbstbiographie. Unveröffentliches, masch. Manuskript im DLA Marbach, geschrieben von Juni 1920 bis März 1921, S. 44, hier zit. nach Werner: Moderne in der Provinz, S. 64.

den kühnen Plan, ich möchte einen Versammlungsort moderner Geister haben", so ein früher Brief zur Verlagsgründung an Ferdinand Avenarius. „Parole: Entwicklungsethik, Sozialaristokratie, gegen den Materialismus zur Romantik und zu neuer Renaissance. Auch für Mystik habe ich sehr viel übrig!"[305]

Alle drei Schlagworte – Romantik, Renaissance, Mystik – sind für Diederichs in diesem Zeitraum verbunden, was die Werbetexte um 1900 in ihrem Changieren zwischen „Neuromantik" und „neuer Renaissance" offenlegen.[306] Mit Blick auf diese tendenziöse Flexibilität reiht sich Diederichs in die Tradition einer jungen ‚Moderne' ein, die im Zuge entwicklungsgeschichtlicher Betrachtungen geradezu experimentell nach dem aktuellsten Zeitgeist forscht – „immer in die Zukunft hinein", wie Diederichs an verschiedenen Stellen äußert.[307] Schon während der Florenzreise im Jahr 1896 veröffentlicht Diederichs ein flammendes Plädoyer für die modernistischen Grundannahmen, die auch mit einer Affirmation des Naturalismus einhergehen:

> Mit jedem Geschlecht kommen neue Wünsche, neue Ideen auf, wir denken anders, wir sehen anders, wir sprechen anders wie unsere Eltern […]. Da kam die Moderne mit neuen Zielen. Sie suchte eine größere psychologische Vertiefung, neue Ausdrucksmittel für unser verfeinertes Seelenleben und für die mit jeder Kulturentwicklung fortschreitenden Ideen zu erreichen, sie hat aufgeräumt mit veraltetem Wust. Der Naturalismus hat die Skizzen dafür geliefert.[308]

Diederichs verortet sich und seinen Verlag damit im Kontext der zeitgenössischen Moderne, wobei auch hier die kritischen Werke Hermann Bahrs als prägende Intertexte durchscheinen. Exemplarisch greift eine Weihnachtsanzeige vom November 1897 unverstellt auf das Bahr'sche Vokabular zurück: „Unsere Litteraturentwicklung strebt jetzt nach Ueberwindung des Naturalismus zu neuer Romantik, und speziell die Novellen geben eine neue Dichtungsform."[309] Bahrs Geschichtserzählung liefert damit ein ideelles Fundament des Verlags, wobei Diederichs nicht zuletzt aus verlegerischem Kalkül an das Vokabular aus der *Überwindung des Naturalismus* anknüpft: Die neue Romantik erkennt er als Trend seines Zeit- und Kulturraums, wobei die eigene Position schon früh zu einem „thatkräftigen Humanismus" tendiert.[310]

An Diederichs lässt sich somit exemplarisch nachverfolgen, inwiefern ein Akteur mit individueller Vorbildung an das Bahr'sche Modell anknüpft, um es nach eigenen Vorstellungen auszufüllen. Die Verlagsbemühungen in Richtung

[305] Eugen Diederichs an Ferdinand Avenarius vom 1.9.1896, zit. nach Heidler: Diederichs, S. 43.
[306] Vgl. Diederichs: Zur Jahrhundertwende.
[307] „[I]ch steuere ja mit meinem Verlag immer in die Zukunft hinein", schreibt Eugen Diederichs an E. Dünnwald am 11.5.1911, zit. nach Heidler: Diederichs, S. 456.
[308] Eugen Diederichs aus Florenz: Der Nikolai geht rum! [1896], zit. nach Heidler: Diederichs, S. 445.
[309] Eugen Diederichs: Weihnachtsneuigkeiten [9.11.1897], zit. nach Heidler: Diederichs, S. 441.
[310] So lautet eine Wendung von Drews: Maeterlinck als Philosoph, S. 257, die sich auf Diederichs ebenso wie auf Maeterlinck seit *Weisheit und Schicksal* anwenden lässt.

Romantik intensivieren sich vor allem im Jahr 1898, in dem Diederichs, in einer auf Lesefreundlichkeit ausgerichteten Ausgabe, die Werke Novalis herausgibt.[311] Auch Maurice Maeterlinck gewinnt er mit dem *Schatz der Armen* (dt. 1898) als bekannten Vertreter der neuen Romantik, den nach Aussage Diederichs bis dato „niemand in Deutschland haben wollte".[312] Beide Bücher fallen durch ihre optische Gestaltung mit Jugendstil-Illustrationen auf, die dem verlegerischen Anspruch eines Gesamtkunstwerks zuarbeiteten und Diederichs seinen Platz in der Literaturgeschichte zusichern.[313] Auch die Prosa Jacobsens sowie die *Visionen* und *Studien* Julius Harts reihen sich früh in die Romantik-Sparte des Verlags ein, und von Carl Müller-Rastatt wird der Hölderlin-Roman *In die Nacht! Ein Dichterleben* (1898) in das Programm aufgenommen. Heute bekanntere Autoren hingegen erhalten in diesem Zeitraum eine Absage: so Christian Morgenstern und Max Dauthendey, später auch Else Lasker-Schüler und Robert Musil.[314] Hanns Heinz Ewers und Gustav Landauer suchen Diederichs um 1898 ebenfalls vergeblich auf, um ihre Texte im „Verlag der neuen Romantik" erscheinen zu lassen.[315]

Ein solcher Verzicht auf spätere Literaturgrößen, der besonders bei Dauthendey überrascht,[316] hat Irmgard Heidler zu dem Urteil verleitet, es fehle Diederichs „an sicherem Gespür für originären literarischen Wert".[317] Allerdings zeigt sich in Diederichs Auslese auch eine spezifische Strategie der Abgrenzung, die er mit Blick auf das literarische Feld der 1898er Jahre verfolgt: Immer stärker spitzt er seine Auswahl auf die eigene Interpretation von neuer Romantik zu, die er erstens als Alternative zur Décadence, zweitens als ‚germanische' Literatur mit einer mystisch-innerlichen Tiefe aufstellt. „Hebung des Nationalbewußteins durch

---

[311] Novalis: Sämmtliche Werke. Eingeleitet von Bruno Wille. Hg. v. Carl Meissner. Florenz, Leipzig 1898.

[312] Diederichs: Lebensaufbau, S. 53, zit. nach Heidler: Diederichs, S. 468.

[313] In der illustrativen Gestaltung bzw. der „Buchkunst", die in diesem Rahmen nur angeschnitten wird, liegt Diederichs' eigentliche literarhistorische Innovation, vgl. Irmgard Heidler: Künstlerische Buchgestaltung im Eugen Diederichs Verlag. In: Gangolf Hübinger (Hg.): Versammlungsort moderner Geister. Der Eugen-Diederichs-Verlag – Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme. München 1996, S. 167–220. Maeterlinck selbst nennt die deutsche Ausgabe seines *Schatzes der Armen*, illustruiert von Melchior Lechter, in einem Brief an Diederichs vom 12.1.1899 ein „typographisches Wunder", zit. nach Heidler: Diederichs, S. 470. Vgl. auch die Ergebnisse des DFG-Projekts „Digitalisierung und wissenschaftliche Aufarbeitung der Graphiksammlung des Eugen Diederichs Verlags in der ThULB" unter http://projekte.thulb.uni-jena.de/diederichs/ (letzter Zugriff am 30.5.2022).

[314] Vgl. Heidler: Diederichs, S. 454. Dabei versucht Diederichs selbstständig, Johannes Schlaf, Arno Holz und vor allem Hugo von Hofmannsthal für den Verlag zu gewinnen. Diese drei Autoren lehnten wiederum freundlich ab, vgl. ebd., S. 447.

[315] Vgl. ebd., S. 449.

[316] Zu dem engen persönlichen Kontakten zwischen Diederichs und Dauthendey, vor allem über dessen Schwester Elisabeth, siehe Heidler: Diederichs, S. 38.

[317] „Es fehlte ihm [Diederichs] an sicherem Gespür für originären literarischen Wert in sprachlicher und formaler Hinsicht. […] Er analysierte die Literatur psychologisch und war mit Sinn für Ästhetik begabt. Ihn reizte das Moderne, die Bewegung und das Experiment", so Heidler: Diederichs, S. 448.

Kenntnis der deutschen Vergangenheit“, so lautet eine der *Tendenzen des Verlags* (1899),[318] und trotz der kritischen Spitzen gegen die französische Décadenceliteratur schließt diese Ausrichtung auch eine Aufnahme ausländischer Autoren nicht aus. Es geht Diederichs um eine ‚deutsche‘ Note in der internationalen Poesie, die beispielsweise aus der Beschäftigung mit Romantikern wie Novalis erwächst und eine ‚germanische‘ Tiefe und Innerlichkeit als Textqualität verspricht.

Als besonders hilfreich stellt sich in der Praxis auch hier der explizite Diskursverweis auf romantische Vorbilder heraus, wie ihn Maurice Maeterlinck in seinen *Novalis*-Essays vorlegt. Auch Hermann Hesse wird in diesem Zuge als unbekannter Autor in das Programm aufgenommen, dessen Publikation *Eine Stunde hinter Mitternacht* (1899) – nach einem kaum beachteten Gedichtband *Romantische Lieder* (1898) – ein Novalis-Zitat auf dem Frontumschlag trägt.[319] Als nicht unwesentlich erscheint als Voraussetzung dieser Abgrenzungsstrategie auch, dass der französische Symbolismus bereits prominent bei Samuel Fischer in Berlin verlegt wird, sodass sich Diederichs ein Alleinstellungsmerkmal im literarischen Feld erarbeitet. Tatsächlich formt Diederichs sein Verlagsprogramm damit auf Grundlage einer diskursiven Konstellation, die aus einer entwicklungsgeschichtlichen Ideologie heraus zugleich präfiguriert, inwiefern ein Text für die Literaturgeschichten der Zukunft bedeutsam sein könnte.

Für den zugespitzten Begriff der ‚Neuromantik‘, den Henri Albert in die Diskussion gebracht hat, entscheidet sich Diederichs dabei erst im Winter des Jahres 1899, nachdem er zu Weihnachten die Lektüre von Ricarda Huchs *Blüthezeit der Romantik* (1898) abgeschlossen hat.[320] Seine hierdurch geschärfte Auffassung schreibt er unmittelbar in das vielzitierte Prospekt *Zur Jahrhundertwende* (1900) ein:

> Die Romantiker am Anfang des 19. Jahrhunderts bekämpften die kalte Glätte der Antike und glaubten im Mittelalter, zu dem sie Sang und Sage zurück brachte, eine natürlichere Menschheit zu finden. Wir Modernen suchen aber unsere Ideale in der Zeit, wo die Volkskraft sich in den ungebrochenen Naturen des humanistischen Zeitalters entfaltete.[321]

Ganz wie bei Julius Hart sind es die „ungebrochenen Naturen“ – im Gegensatz zu den gebrochenen *décadents* –, auf die der neuromantische Verlag sein Interesse richtet. Als verbindendes Moment zwischen Romantik und Gegenwart behauptet der Werbetext zunächst nur eine analoge Suchbewegung, wobei das ‚neuromantische‘ Streben bezeichnenderweise auf Humanismus und Renaissance statt auf romantische Stoffe abzielt:

---

[318] Eugen Diederichs: Tendenz des Verlags [Dezember 1899], zit. nach Heidler: Diederichs, S. 147.

[319] Hermann Hesse. Eine Stunde hinter Mitternacht. Leipzig, Florenz 1899.

[320] Vgl. Heidler: Diederichs, S. 453.

[321] Diederichs: Zur Jahrhundertwende, o. S.

> [I]n wenigen Jahren wird die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts nicht bloß in den Köpfen der Gelehrten sondern auch in denen des Volkes einen Platz haben. Die Altromantiker strebten nach viel Wissen, nach Universalmenschentum und indem sie ihre Ideale nicht bloß zu denken, sondern auch zu leben trachteten, beseelten sie ihre Kenntnisse. Auf gleichem Weg wird auch die Neuromantik wandeln, wenn sie wieder an die Natürlichkeit, Ursprünglichkeit, Kunst und Daseinsfreude der Menschen aus dem Zeitalter des Paracelsus und Dürer anknüpft.[322]

Eine innere Verwandtschaft von Jahrhundertwende und Romantik muss Diederichs hier schon nicht mehr ausführlich begründen. Vielmehr nutzt er die diskursive Prämisse, um Romantik freizügig als Streben zu neuer Natürlichkeit umzuformen, die unter den Vorzeichen des beginnenden 20. Jahrhunderts wie zwangsläufig auch zu den Werken deutschsprachiger Renaissancekünstler führt. Im Aufbruch nach neuer Ganzheit und nach „Universalmenschentum" sei laut Diederichs das Neoromantische in der Kultur um 1900 zu finden, womit er den Geschichtstopos Georg Brandes' umkehrt: Die Romantik gräbt nun nicht mehr die Stoffe aus, sondern gerade in der emphatischen Suche nach neuer Erkenntnis, in der Methode also gibt die Romantik den Weg in die Renaissance vor.[323]

Gute zehn Jahre nach Hermann Bahr – dieser hat sich bereits neuen Gebieten zugewandt –[324] spitzt Diederichs damit das Plädoyer zu einer Neuromantik zu, die nun statt einer „Nervenromantik" vor allem Tatkraft, Universalismus und neues Leben verspricht. „Der Verlag vertritt in erster Linie die den Naturalismus ablösende Neuromantik in den Namen: J. Hart, Hesse, Jacobsen, Novalis, Maeterlinck, Leopold Weber und in Neuausgaben deutscher Mystiker des Mittelalters", so Diederichs in einem *Publikumsprospekt* (1900).[325] Auch Kurd Laßwitz wird mit seinen „naturwissenschaftlichen Märchen" *Nie und Immer* (1902) in die Verlagssparte „Romantik und Neuromantik" aufgenommen, Ricarda Huchs Märchenspiel *Dornröschen* unterstützt ebenfalls das ‚neuromantische' Programm.[326] Um 1902 lässt sich allerdings eine wegweisende Neuausrichtung im Verlag feststellen: Die neuromantische Belletristik wird unter Anraten von Ricarda Huch auf den Berliner Insel-Verlag um Rudolf von Poellnitz, ehemaliger Mitarbeiter und enger Vertrauter Diederichs, ausgelagert, sodass sich der Diederichs-Verlag nach 1902 vor allem auf

[322] Ebd.

[323] Vgl. dazu die Ausführungen zu Brandes, Abschn. 2.1.2. Das Verhältnis zwischen einem sogenannten ‚Renaissancismus' um 1900 und der Neoromantik ließe sich noch genauer untersuchen, anschließend an Hans Richard Brittnacher: Die Erfindung und Verabschiedung eines Zeitalters. Zur Renaissance bei Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Heinrich Mann. In: Zagreber Germanistische Beiträge 20 (2011), S. 3–17. Als hypothesenartiger Ausblick lässt sich feststellen, dass beide nahezu zur selben Zeit aufkommen (und verschwinden) sowie von ähnlichen Akteuren bedient werden. Ein Unterschied kann, anschließend an Diederichs, in folgendem Aspekt benannt werden: Die Romantik scheint als Epoche der problemgeschichtlichen Verwandtschaft, Renaissance als Ziel- bzw. Sehnsuchtsepoche zu fungieren.

[324] Vgl. Marchal: Generation Kautschukmann sowie oben, Abschn. 2.1.1.

[325] Diederichs: Tendenz des Verlags [Dezember 1899], zit. nach Heidler: Diederichs, S. 453.

[326] Vgl. Heidler: Diederichs, S. 480.

entwicklungsgeschichtliche Studien und populärwissenschaftliche Monographien spezialisiert.[327]

Dabei wandelt sich nicht nur die Gattungsfrage nach einer vergleichsweise kurzen Hochphase neuromantischer Literatur, sondern auch dem Verleger selbst wird die Entwicklung zu einem einschlägigen Verlag der Neuromantik bald unheimlich. Schon im Jahr 1901 wachsen die Bedenken vor diesem erfolgreichen Schlagwort, wie sich in einem Brief über Ricarda Huchs *Aus der Triumphgasse* (1901) ankündigt:

> [A]uf welche Bahn treibt es mich, wenn ich ein so ausgesprochen romantisches Buch bringe. Denn mein Verlag entwickelt sich wie unter einem unsichtbaren Former wirklich zu einem organischen Ganzen, das beweisen die Bücher, die ich gerade in nächster Zeit bringe.[328]

In dieser Aussage verbirgt sich eine ambivalente Haltung zur neuromantischen Ausrichtung, die vom Diskurs stärker reproduziert wurde, als es seiner humanistischen Grundprägung recht ist. Im Briefverkehr der Folgezeit – nicht aber in den öffentlichen Prospekten – kündigt sich eine jähe Distanzierung von der Neuromantik an, wobei neuromantische Kunst zwar als notwendiger Schritt, nicht aber als Ziel der kulturellen Entwicklung stigmatisiert wird. „Glauben Sie nicht, daß ich Neuromantik als das Ziel aller Entwicklungen ansehe“, schreibt er an seinen Kritiker Arthur Bons, „ich glaube, wir sind uns darin sehr einig. Aber warum soll sie nicht mit zum Aufbauen des heutigen Menschen gehören? Ebenso wie die Mystik.“[329]

Obwohl die öffentliche Distanzierung zunächst ausbleibt, verschwindet die Neuromantik als Schlagwort zunehmend aus den Verlagsprogrammen der 1900er Jahre. Für die weiterhin vertriebenen Werke und neuen Monographien zielen die Werbetexte nun stärker auf die Romantik als literarhistorische Epoche, wobei das ehemals Neuromantische nun unter den Vorzeichen einer vitalen und expansiven Ethik umgedeutet wird. „Romantik ist die Sehnsucht nach der Eroberung neuer Gebiete“, heißt es in der umformulierten Novalis-Werbung aus dem Verlagskatalog von 1904, und „Novalis sucht dies Gebiet in den schlummernden Tiefen des eigenen Ichs“.[330] Selbst für den Umzug des Verlagsstandortes nach Jena, der im selben Jahr mit großem Aufwand stattfindet, wird weniger die Romantik denn ein nationalsynthetisches Argument in Anschlag gebracht: Jena sei die Stadt der

[327] Der Romantik-Schwerpunkt wird in den Folgejahren vor allem mit Sachtexten und Editionen bedient, so *Romantische Märchen* von Tieck und Brentano (1902), Marie Joachimis *Weltanschauung der deutschen Romantik* (1905), Karl Joëls *Nietzsche und die Romantik* (1905), Ludwig Coellens *Neuromantik* (1906), Erwin Kirchners *Philosophie der Romantik* (1906) uvm.

[328] Notiz Eugen Diederichs’ vom 8.3.1901, zit nach Heidler: Diederichs, S. 480.

[329] Eugen Diederichs an Arthur Bons vom 31.10.1901, zit. nach Diederichs: Selbstzeugnisse, S. 118.

[330] Eugen Diederichs (Hg.): Der Verlag Eugen Diederichs in Jena. Verlagskatalog. Jena 1904, S. 40. Online abrufbar unter http://archive.thulb.uni-jena.de/collections/rsc/viewer/HisBest_derivate_00010752/Diederichs_450612651_1904_0040.tif (letzter Zugriff am 30.05.2022).

„Klassiker *und* Romantiker“, und laut Diederichs liege in „Jena […] der Mittelpunkt der Welt. Denn der Mittelpunkt der Weltteile ist Europa, der Mittelpunkt Europas ist Deutschland. In der Mitte von Ost und West, von Nord und Süd liegt aber Jena.“[331]

Die völlige Abkehr von der Romantik erfolgt schließlich im Sommer 1909 im Zuge eines Wandererlebnisses durch den Thüringer Wald. In der jüngst gegründeten Gemeinschaft des Sera-Kreises findet Diederichs seine persönliche Realisierung des romantischen Strebens, und während der Waldwanderung fühlt er sich plötzlich in einer „unio mystica“ mit Goethe verbunden: Ein „ekstatisches Gefühl […] von kosmischer Verbundenheit und Leichtigkeit“ ergreift ihn, das ihn von „der seelisch-weiblichen Seite [s]eines Wesens, der Sehnsucht“, befreit – um nunmehr zu einer „in sich ruhenden Persönlichkeit“ mit „Sinn für Lebenswirklichkeiten“ gewachsen zu sein.[332] Das „zwiespältig romantische[] Wesen“ kommt für Diederichs zu einer Einheit in Goethe, sodass von nun an auch die Absage an die Neuromantik als abgeschlossene Zwischenstation deutlich artikuliert wird.

> So sehr ich nun der Neuromantik nahestehe – ich steuere ja mit meinem Verlag immer in die Zukunft hinein – so muss ich gestehen, dass ich augenblicklich auf einen Realismus, der sich zum Symbolismus erweitert – sagen wir Richtung Kleist – hinausgehe. Wir brauchen Kraft und Willen und keine Gefühlsverfeinerung mehr. Unsere Nerven sind in dem letzten Jahrhundert so kultiviert worden, dass jetzt einmal eine Reaktion einsetzen muss.[333]

Mit dieser „Reaktion“ ist die neuromantische Periode für den einschlägigen Vertreter der Literaturströmung vorüber. Noch im Jahr 1921 setzt Diederichs ein Motto über seinen autobiographischen *Lebensaufbau*, das die Überwindung des neuromantischen Strebens beinhaltet und sich später auch auf über seinem Grabstein finden lassen wird: „In Willen und in Sehnsucht“.[334]

In diesem Sinne wird die neuromantische Periode laut Diederichs in einem starken und tatkräftigen Einheitswillen überwunden, der die romantische Sehnsucht mithilfe von Setzungen ausgleicht. Eine Verlagsnotiz, die Büchern aus dem Jahr 1902 beigelegt war, illustriert noch einmal summierend das Modell einer ‚Neuromantik‘, die bei Diederichs schon von Beginn an auf die Überwindung von Romantik zielt:

> Der Verlag Eugen Diederichs in Leipzig stellt seine Kräfte allen jenen Bestrebungen zur Verfügung, die auf eine geistige Verjüngung unserer Zeit hindrängen. Ernste Menschen, die nach Verinnerlichung streben, nach einer Bejahung des Lebens durch künstlerische Kultur,

[331] Diederichs: Lebensaufbau, S. 247. Zit. nach Werner: Moderne in der Provinz, S. 65.
[332] Diederichs: Lebensaufbau, S. 225 f., S. 161 f. Zit. nach Heidler: Diederichs, S. 71.
[333] Eugen Diederichs an E. Dünnwald vom 11.5.1911, zit. nach Heidler: Diederichs, S. 456. An Prof. W. Kosch schreibt er ein Jahr zuvor, am 18.4.1910, dass Romantik seine „schwache Seite“ sei, doch man solle „nicht verhehlen, dass im Grunde genimmen die Neu-Romantik eine nur allzu kurze Durchgangsentwicklung ist“. Zit. nach ebd.
[334] So entsprechend auch die einleitenden Worte in Diederichs: Aus meinem Leben, S. 6.

> nach einer entwicklungsgeschichtlichen Auffassung der Wissenschaft, nach einer Vertiefung germanischen Wesens durch Kenntnis seines Werdens, finden sicherlich unter den Büchern des Verlages viele Freunde.[335]

Es sind „[e]rnste Menschen", die durch ganzheitliche Bildung zu einem „germanischen Wesen" gelangen sollen. Die Unmöglichkeit dieses Strebens nach einer neuen Einheit, welche die eher ‚ironischen' denn ‚ernsten' Romantiker um 1800 reflektieren, fällt aus diesem Modell von Romantik heraus – und bereitet den Weg für eine neue, in das 20. Jahrhundert weisende Romantik-Rezeption.

2.2.4 Wissenschaft unter neoromantischen Vorzeichen: Ricarda Huch und Oscar Walzel

„Das wichtigste Jahr der Neuromantik wurde 1899", so Klaus Hilzheimer in seiner Dissertation über das *Drama der deutschen Neuromantik* (1952), „als Ricarda Huch ihr Werk *Blütezeit der Romantik* erschienen ließ".[336] Nachdem der Leipziger Verlag um Eugen Diederichs bereits ein Jahr zuvor Novalis' Werke neu aufgelegt und sein verlegerisches Profil auf die Neoromantik aufgebaut hatte, verleiht die zweibändige Romantik-Monographie Ricarda Huchs dem Diskurs tatsächlich eine neue Reichweite. Vor allem der erste Band über die *Blüthezeit der Romantik* (1899), in Leipzig bei Hermann Haessel erschienen,[337] legt einer nicht-akademischen Leserschaft die Romantik in einer subjektiv-psychologischen Perspektive nahe – genau so, wie es methodisch bereits Georg Brandes in seiner *Romantischen Schule in Deutschland* angeregt hatte.[338] Auf diese Weise erreicht ihr Buch zu einem günstigen Zeitpunkt nahezu alle der jungen, modernen Autorinnen und Autoren im deutschen Sprachraum – so exemplarisch auch Hugo von Hofmannsthal, der es

---

[335] Eugen Diederichs: <Verlagsnotiz>. Beilage in: Pelleas und Melisande. Eingeleitet durch zwölf Lieder. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Autorisierte Ausgabe. Leipzig 1902.

[336] Hilzheimer: Drama der Neuromantik, S. 19. Zeitgenössisch betont exemplarisch auch Oskar Walzel: Frauenfrage, S. 257, dass die *Blüthezeit der Romantik* „ein sicher vielgelesenes und deshalb weithin wirksames Buch" darstellt.

[337] Ricarda Huch: Blüthezeit der Romantik. Leipzig 1899. Zwei Jahre später folgte der Anschlussband Ricarda Huch: Ausbreitung und Verfall der Romantik, Leipzig 1902. Im Folgenden werden beide unter der Sigle RO nach der einschlägigen Werkausgabe zitiert: Ricarda Huch: Die Romantik [1899–1902]. In: Literaturgeschichte und Literaturkritik. Hg. v. Wilhelm Emrich. Köln, Berlin 1951, S. 17–646.

[338] Während Dorit Krusche: Die Romantik und die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts. In: Gesa Dane, Barbara Hahn (Hg.): Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch. Göttingen 2012, S. 20–36 bereits ergiebig die Einflüsse der Romantik-Geschichten Hayms, Hettners und Heines herausarbeitet, teilt Huchs Monographie mit Brandes' Literaturgeschichte vor allem den methodischen Zugriff: Beide modellieren die Romantik auf der Folie ihrer eigenen Gegenwart in einem ausgestellt subjektiven Zugriff. Brandes allerdings bewertet die deutsche Romantik in ihrer Formlosigkeit pejorativ, wie oben in Abschn. 2.1.2 gezeigt. Es könnte damit auch die Literaturgeschichte von Brandes gemeint sein, die Huch im Essay Bremen und Wien [1937]. In: Autobiographische Schriften. Nachlese. Register. Hg. v. Wilhelm

im Jahr 1899 von Ria Schmujilow-Claasen geschickt bekommt. „Das Buch fiel mir im geisterhaft richtigen Augenblick in die Hände“, schreibt Hofmannsthal ihr zurück, „wie ein Zauberschlüssel. Ich sperre damit mehr unterirdische Säle auf, als ich zählen kann.“[339]

Huch positioniert sich in ihrer *Blüthezeit der Romantik* nicht als distanzierte Beobachterin einer vergangenen Geistesströmung, wie es u. a. Rudolf Haym tat, sondern erschließt die Jenaer Frühromantik auf der Folie der zeitgenössischen Debatte und unter der Annahme einer ideengeschichtlichen Verwandtschaft. „Aus dem Gefühl einer Vertrautheit mit den Personen und ihrem Denken und Empfinden schrieb ich das Buch, ohne mich um das zu kümmern, was mir fehlte“, so Huch retrospektiv,[340] und in einer kurzen *Vorrede* des ersten Bandes spielt sie auf die verbreiteten Topoi der Überwindung des Naturalismus an.

> Es sind jetzt gerade hundert Jahre her, daß eine Geistesrichtung sich in Deutschland zu entwickeln begann, zu der die in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts herrschende einen Gegensatz bildet, die aber seit etwa zwei Jahrzehnten einer Wiedergeburt entgegenzugehen scheint. Deshalb dürfte in unserer Zeit, wo man nach einer vorangegangenen gänzlichen Abwehr der romantischen Ideen sie um sich herum von Neuem aufleben sieht, ein größeres Verständnis dafür möglich sein, als eine frühere Generation haben konnte. (RO 21)[341]

Huchs Texte eignen sich die historische Romantik aus einer vorsichtig affirmativen Perspektive an, um eine verbindende Gemeinschaft zwischen der Kultur um 1800 und 1900 zu behaupten. Gegen den Einwand, dass Huch in ihrem Buch auch die „Enkel“ der Romantik hätte besprechen können (konkret: Hugo von Hofmannsthal),[342] verteidigt sie ihr wissenschaftlicher Fürsprecher Oskar Walzel: „War es nötig? Nein! […] Sich selbst stellt sie, die neuromantische Künstlerin, der alten Romantik gegenüber.“[343] Durch den Einsatz des Romantik-Forschers erreicht Huchs Monographie auch die literaturwissenschaftliche Debatte der Zeit, was von einer älteren Forschergeneration argwöhnisch kommentiert wird: Huchs subjektivistische Aneignung des Stoffes, so Rudolf Haym, „macht ihr denn freilich ein kritisch-historisches Urteil unmöglich, ist aber, wie wenn ein altes Bild in erloschenen Farben wieder aufgefrischt würde, ein interessantes Phänomen“.[344]

Emrich. Köln 1971, S. 231–241, S. 238 so kryptisch als den wichtigsten Impuls zu ihrer Romantik-Monographie heranzitiert („auch das vielgerühmte Werk von …“, schreibt Huch dort, was Krusche als Verweis auf die Monographie Hayms deutet), vgl. ebd., S. 23.

[339] Hugo von Hofmannsthal an Ria Schmujlow-Claasen vom 21.4.1900. In: Ria Schmujlow-Claassen, Hugo von Hofmannsthal: Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. v. Claudia Abrecht. Marbach am Neckar 1982, S. 61.

[340] Huch: Bremen und Wien, S. 238.

[341] Die „zwei Jahrzehnte[]“ des Interesses an Neoromantik, die Huch anführt, beginnen demnach im Jahr 1880, womit Huch auf Brandes sowie die Nachwirkungen der Romantik-Studien Diltheys und Hayms (beide 1870) zielt.

[342] Diesen Einwand referiert Walzel: Frauenfrage, S. 253.

[343] Ebd.

[344] Rudolf Haym an Oskar Walzel vom 4. Oktober 1899. In: Rudolf Haym: Ausgewählter Briefwechsel. Hg. v. Hans Rosenberg. Osnabrück 1967, S. 367 f.

Ricarda Huch: Blüthezeit, Ausbreitung und Verfall der Romantik (1899–1902)
So wie die Ricarda-Huch-Forschung angesichts des umfangreichen und wirkmächtigen Gesamtwerks der Autorin florierender sein könnte,[345] so wurde auch die berühmte Romantik-Monographie bislang zwar in ihrer literaturgeschichtlichen Reichweite,[346] nicht aber mit Blick auf ihre Semantisierungsstrategien als literarischer Text untersucht. Mit Blick auf den Neoromantik-Diskurs sind vor allem drei Textstrategien charakteristisch, die auf ein neoromantisches Schreiben der Jahrhundertwende hindeuten.

Zuallererst fällt eine Charakterisierungsstrategie nach dem Muster eines naturwissenschaftlichen Monismus (z. B. nach Ernst Haeckel) auf, der als anthropologisches Paradigma um 1900 auch die Romantikerzählung Huchs durchwebt.[347] August Wilhelm Schlegel beispielsweise wird als „bewegliche[r]", aber akribischer Geist beschrieben, (RO 24) und für sein fehlendes „Lodern allgewaltiger Leidenschaft" (RO 23 f.) führt Huch einen physiognomischen Grund an:

> Diese eigentümliche Mischung von Anmut, Oberflächlichkeit und Pedanterie beruht auf dem Mangel an Gewicht. Es fehlte ihm an Masse, an dem unbewußten Kern, der die Grundlage des Menschen bildet. Alles läßt sich daraus erklären; in seinen Beziehungen zu den Frauen die Unfähigkeit, große, stetige Leidenschaften zu erregen und zu empfinden. (RO 24)

Der hier monierte „Mangel an Gewicht" lässt sich auch als Trope für eine vitalistische Kräftigkeit lesen, die August Wilhelm Schlegel in geistigen Belangen fehle. Vor allem aber referiert diese Formulierung auf die physische Magerkeit seiner Statur, die der Text mit August Wilhelms psychologischer Disposition in

[345] Wo Michael Meyer: Ricarda Huch-Bibliographie. Wien 2005, S. 9 noch über eine „abnehmende Aufmerksamkeit" klagt, „die der Autorin seit dem zweiten Weltkrieg entgegengebracht wird", scheint sich das Interesse innerhalb der Literaturwissenschaft in den letzten Jahren dezent zu erhöhen. Neben dem Sammelband von Gesa Dane, Barbara Hahn (Hg.): Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch. Göttingen 2012 erarbeitet vor allem der Band von Cord-Friedrich Berghahn, Jörg Paulus, Jan Röhnert (Hg.): Geschichtsgefühl und Gestaltungskraft. Fiktionalisierungsverfahren, Gattungspoetik und Autoreflexion bei Ricarda Huch. Heidelberg 2016 ein kulturwissenschaftlich fundiertes Bild der Autorin: Einerseits inszeniert sich Huch über ihre Poetik und ihren Umgang mit Geschichtlichkeit als eine „Unzeitgemäße", als „Repräsentantin des 19. Jahrhunderts"; andererseits aber steht sie seit Anfang des 20. Jahrhundert mitten im Diskurs der modernen Literatur und bearbeitet die Probleme ihrer Gegenwart mithilfe von engagierten Geschichtskonstruktionen. Vgl. vor allem Hiltrud Häntzschel: Die Unzeitgemäße. Ricarda Huch – eine Schriftstellerin der Grenzüberschreitungen: lebensgeschichtlich, poetisch, wissenschaftlich, politisch. In: ebd., S. 17–30, hier S. 17.

[346] Vgl. hierzu besonders Krusche: Literaturgeschichten, Klausnitzer: Zentrum oder Peropherie und Bohrer: Kritik der Romantik, S. 278 f.

[347] Vgl. hier vor allem Monika Fick: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Berlin 1993, die einen Monismus, verstanden als „Identität des Leiblichen und Seelischen", ebd., S. 12, zuerst anhand von Huchs Romantik-Monographien herausarbeitet, ebd., S. 21–32. Das Verhältnis von Monismus und Neoromantik wird in den Textanalysen zu Hesse genauer in den Blick rücken, s. u., Abschn. 3.3.2.

Verbindung bringt. Eine solche Äquivalenz zwischen Geist und Körper argumentiert auf der Höhe des Monismus-Diskurses der Zeit[348] und findet sich auch als literarisches Prinzip eingesetzt, um die einzelnen Akteure der Romantik sowohl in ihren Werken als auch in ihrer Gestalt – und damit als Gesamt-„Charakter[e]" – darzustellen.[349] Friedrich Schlegel sei in diesem Sinne, anders als August Wilhelm, von „imponierender, aber nur schwer beweglicher Masse", die eine „weibisch-träge Sinnlichkeit" in seinen Charakter trägt: „Bewege, tummle dich, schaffe, handle, möchte man ihm immer zurufen, der nicht viel andres tat als lesen, lesen und lesen." (RO 32) Als Idealgestalt der Romantiker tritt schließlich Novalis auf, der den physiognomischen Gegenentwurf und die Synthese der beiden Schlegel-Brüder darstellt. „Novalis' schlanke, geschmeidige, keusche Natur scheute manchmal vor Friedrichs schwerfälliger Üppigkeit zurück" (RO 84), und mehr noch: „Novalis mochte wohl seine leichte Gestalt gern einmal an die untersetzte, irdischbreite des Freundes schmiegen." (RO 84 f.)

Diese Ausdeutung der Romantiker unter den Vorzeichen ihrer Körperlichkeit stellt einen ersten Aktualisierungsversuch dar, um das Romantische als relevante Geisteshaltung der Moderne neu auszuleuchten. Die zweite Strategie lässt sich als genuin neoromantisch betiteln und tritt in der offenen Wertung des Stoffes auf der Folie der Gegenwart zutage, mit der ein ganz bestimmtes – und postwendend einschlägiges – Modell von Romantik konstruiert wird. Huch definiert das Romantische in ihren Schriften als einen kämpferischen Ausgleich zwischen zwei widerstrebenden Polen: als Ausgleich von Schwere und Leichtigkeit, Bewusstsein und Unbewusstsein, männlicher und weiblicher Anlage. Besonders ausführlich entfaltet sie dieses Grundprinzip im Kapitel *Apollo und Dionysos*, das als poetologisches Kernstück des Bandes gelesen werden kann.[350] Ohne Nietzsche zu erwähnen, entnimmt sie die Antithese der „leise[n] Besonnenheit des Apollo und d[er] göttliche[n] Trunkenheit des Dionysos" einem vorangestellten Friedrich-Schlegel-Zitat (RO 90), um den Nietzscheanischen Dualismus zu einer universalhistorischen „Seelenschlacht im Menschen" auszuweiten (RO 92). Schon in der Entwicklung des Kindes, so Huch, lasse sich ein Kampf zwischen dem formenden Intellekt und dem unbewusst-natürlichen Trieb beobachten, der sich im Laufe der Jugend jeweils zu einer der beiden Seiten hin entscheidet. Das dualistische Prinzip beschränkt sich im Folgenden jedoch nicht auf die individuelle Ebene, sondern weitet sich zu einem universalistischen Grundkonflikt aus: „In der Völkergeschichte wiederholt sich derselbe Vorgang", so Huch (RO 91), und auch die Menschheit spalte sich „in eine männliche und eine weibliche Hälfte" – sodass

---

[348] Vgl. ebd. sowie ferner, zu einer unterschwelligen Dogmatik des anthropologischen Monismus um 1900, Jens Ole Schneider: „Ich will euch Wahrheiten in die Ohren schreien". Anthropologischer Wissensanspruch und narrative Wissensproblematisierung in Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann* und *Der Weg zum Friedhof*. In: Scientia Poetica 18 (2014), S. 103–135.

[349] Neben (exemplarisch) RO 34 lautet der Titel eines eigenen Kapitels aus dem *Ausbreitungs*-Band: „Der romantische Charakter" (RO 119–146).

[350] So liest es auch zeitgenössisch Oskar Walzel: Frauenfrage, S. 259–261.

die gesamte Menschheitsgeschichte von einem antithetischen Pendeln zwischen zwei Polen vorstrukturiert erscheint (RO 91).

Zu einer Versöhnung allerdings gelangt diese ewige Dichotomie nicht: „Der reine, harmonische Mensch des goldenen Zeitalters hat nie gelebt“, so Huch (RO 91), und genau hierin erkennt sie die Zukunftsvision und Aufgabe der Romantiker: in der mühsamen Herstellung einer Synthese zwischen Trieb und Intellekt. „Ob wir nun in der Romantik bald auf ein Ausschweifen in dunklen Gefühlen treffen, bald auf eine Vergötterung des Kunstverstandes und der Kritik, das möchte ich vor allem betonen, daß das Ideal der romantischen Ästhetik eine Vereinigung von Fühlen und Wissen war“ (RO 111). Im einleitenden *Überblick* des zweiten Bandes taucht dieses Leitprinzip noch einmal in seiner prägnantesten Formulierung auf: das Ziel aller Romantik sei demnach „eine Verbindung der entgegengesetzten Pole, nenne man sie Vernunft und Phantasie oder Geist und Trieb“ (RO 352).

Romantisches Leben und Schreiben verfolgen demnach ein großes Synthese-Projekt, was anhand einer Klapptür-Metapher veranschaulicht wird:

> Man kann sich den Verkehr zwischen den beiden Welten [hier: Bewusstsein und Unbewusstsein, R.S.] etwa so vorstellen, als gäbe es eine Klappe, die die obere von der unteren trennte. Bei den gemeinen Durchschnittsmenschen öffnet sich die Klappe niemals von selbst, außer vielleicht im Traume. (RO 104)

Diesen „einfachen, handelnden Menschen“ bezeichnet der Text als den ‚männlichen‘ Typus; in Abgrenzung zu einem ‚weiblichen‘ oder ‚artistischen‘ Typ, „bei de[m] die Klappe immer offen steht oder eine Spalte hat“ (RO 104). „Der dritte Haupttypus“, so das romantische Ideal, „ist der die beiden früheren vereinigenden, der mannweibliche. Diesen Typus trägt das Genie. Hier ist die Verbindung zwischen beiden Welten durch eine Feder geregelt“ (RO 105). Ähnlich wie in den Essays von Hermann Hesse repräsentiert ausschließlich Novalis diesen Typus in Leben und Werk, wobei auch „Karoline“, i. e. Caroline Schelling, dem genialischen Typus in einer Vermischung von Handlungsfähigkeit und instinktiver Güte nahekommt (RO 44). „Trieb in Kunst zu verwandeln, das Unbewußte in Wissen, war das Studium der Romantiker“ (RO 100).

Wo einerseits die historische Romantik geschickt mit dem modernen Interesse am Unbewussten verknüpft wird,[351] da modelliert der Text das Romantische andererseits ganz im Zeichen einer dialektischen Methode, wie sie erst Hegel

[351] In diesem Sinne wertet auch Bohrer: Kritik der Romantik, S. 276–283 Huchs Monographie als verdienstvolle Ausnahme, das Romantische um 1900 erstmals – und gegen die Tradition Diltheys und Hayms – „in einem modernen Kontext“ gewürdigt zu haben, ebd. S. 278. Neben die rauschhaften „Nachtseiten“ der Romantik stelle sie dabei deren „Kontrolle durch die Intelligenz“, ebd., S. 279. Bohrer unterschätzt die Reichweite von Huchs Monographie wie auch der Neoromantik, sodass Huchs modernistische Annäherung an Romantik nur eine „atypische Variante“ bis zu Benjamin und den Surrealisten darstelle, vgl. ebd., S. 278.

in Abgrenzung zu den Romantikern entwickelt.[352] Was Huchs Darstellung damit marginalisiert, ist das ständige Scheitern aller synthetischen Bemühungen, welches in der Romantik jedoch produktiv gewendet wird. Auf der Folie des aktuellen Modells unterschlägt Huchs Literaturgeschichte also die ironischen Brechungen und produktiven Schwebefiguren, um Romantik als ein – nur bei Novalis gelingendes – Synthese-Projekt umzudefinieren. Die Probleme einer solchen Remodellierung treten vor allem in ihren Ausführungen zur *Romantischen Ironie* zutage: Auch die Ironie verfolge laut Huch ein synthetisches Anliegen und wird in der *Blüthezeit* als „Sehnsucht, die Schwere des Stoffs zu überwinden" definiert (RO 254). Die Funktion von Ironie liege somit darin, einen Ausgleich zwischen den Polen ‚Leichtigkeit' und ‚Schwere' herzustellen: „Leicht und schwer zugleich, […] das ist die paradoxe Aufgabe, die dem Künstler gestellt wird", heißt es an einer zentrale Stelle, mit welcher der Text zu Friedrich Schlegels „dunkel klingende[m] Ausspruch" über die Ironie als „die Form des Paradoxen" überleitet (RO 256). Nicht aber die Affirmation der Paradoxie wird als produktive Schnittstelle des Ironischen aufgefasst, sondern vielmehr die Auflösung von Inkohärenz in Form einer Synthese.

Verbleibt der ironische Text in der paradoxalen Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Elemente, so ist dies vor allem auf die Unfähigkeit einzelner Dichter zurückzuführen, in persona: Ludwig Tieck.

> Wenn man nun sagt, es sei, gerade bei Tieck, die Ironie schuld daran, daß er nichts recht ernst und gründlich habe erfassen können, oder die Ironie sei eigentlich nur Unfähigkeit, ein warmes, echtes Gefühl für irgendeinen Gegenstand zu haben, weswegen auch die romantischen Künstler sich bei dem tiefen deutschen Volke nie hätten einbürgern können, so ist daran soviel wahr, daß der tiefsinnige ernsthafte Geist selten so leicht und schnell ist wie der oberflächliche und darum oberflächlich, leicht und ironisch oft zusammengehen und vielfach als unzertrennlich betrachtet werden. (RO 256)

Leichtigkeit sei in der romantischen Praxis nur deshalb die bevorzugte Ausdrucksweise der Ironie, da sie als Gegenpol zu einer ‚deutschen Schwere' bei den Romantikern notwendigerweise zu leichten, spielerischen Verfahren führe. Zusammen stellen Schwere und Leichtigkeit aber den synthetischen Ausgleich her, welcher die Literatur in die gedankliche Freiheit der Ironie überführe; demnach lässt sich die Ironie, so der konkreteste Definitionsversuch des Textes, „am besten mit Geistesfreiheit übersetzen" (RO 254).

---

[352] Vgl. hierzu einschlägig Otto Pöggeler: Hegels Kritik der Romantik. München 1999. Die Nähe bzw. indirekte Prägung durch Hegel wird allerdings weder bei Huch noch insgesamt zur Jahrhundertwende reflektiert, da Hegels spekulative Philosophie einer Empirisierung des Geistes, also der modernen Psychologie, aus zeitgenössischer Perspektive widersprach. Hegels Philosophie war zur Jahrhundertwende kaum *en vogue*, vgl. Konrad Cramer: Europäische Philosophie des Fin de siècle. In: Ulrich Mölk (Hg.): Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900. Göttingen 1995, S. 309–325, S. 311. Erst bei Coellen: Neuromantik wird die Rolle Hegels stärker reflektiert, was wiederum wenige Nachahmer fand, s. u. Abschn. 3.3.2.

Besonders in Tiecks Märchendramen aber misslinge ein solches Verschmelzungsprojekt der Ironie – und zwar aufgrund einer einseitigen Leichtigkeit, die im gesamten Band am häufigsten kritisiert wird. „Es lag […] auch an Tiecks Natur selbst, daß sich sein komisches Genie nur bis zur Grazie erhob", so Huchs Fazit zum Autor (RO 258), und erneut ist Tiecks Disposition auch physischer Art: „Wenn man an Tieck die Gediegenheit, Schwere und Kraft vermißt, die im Charakter liegt, muß man daran denken, daß er eben diesem Mangel an Gewicht die entzückende Leichtigkeit verdankt, mit der er schweben konnte." (RO 266) Zum *running gag* des Buches wird schließlich der ‚schwere' Friedrich Schlegel, der die ironische Leichtigkeit nur aus theoretischer Distanz beobachten kann, ohne sie praktisch umzusetzen: „So hatte Friedrich Schlegel den Begriff der Ironie und Komödie gerade deswegen so durchdringen können, weil ihm, dem Schweren, alles fehlte, um ein Kunstwerk in diesem Geiste schaffen zu können." (RO 258)

Neben der Marginalisierung von ironischen Paradoxien findet als dritter und letzter Aspekt bei Ricarda Huch auch eine Aushandlung deutscher Kultur statt, was zur Jahrhundertwende konstitutiv zum Thema Romantik hinzugehört. „Eine Schar junger Männer und Frauen stürmt erobernd über die breite, träge Masse Deutschlands", so lautet der (heute befremdliche) Anfang des ersten Bandes. „Sie kommen wie vor Jahrhunderten die blonden germanischen Stämme der Wanderung: abenteuerlich, siegesgewiß, heilig erfüllt von ihrer Sitte und ihrem Leben, mit übermütiger Verachtung die alte, morsche Kultur über den Haufen werfend." (RO 23) Es sind die Protagonisten der Frühromantik, die in dieser einleitenden Beschreibung nichts von jener ‚Krankheit' erkennen lassen, mit der sie Goethe und in seinen frühen Aufzeichnungen auch Hofmannsthal noch charakterisierten.[353] Analog hierzu endet der erste Band mit einem jähen Verschwinden der „stürmenden Eroberer", die nach einer kurzen Periode des Kampfes wie die „blonden Vandalen" wieder untertauchen (RO 348). Ein solches Narrativ dient der Rehabilitierung einer Jenaer Frühromantik, die nach dem Tod von Novalis und dem Umzug der Schlegels schließlich in *Ausbreitung und Verfall* mündet. Aus dem martialischen Motivarsenal stammt zugleich der bald verbreitete Topos, Romantik als Kampf bzw. als „Eroberung" zu semantisieren (RO 173),[354] die emphatisch ausgetragen wird und dann zügig verebbt: „Für sie [die Romantiker, R.S.] war der Kampf die herrlichste Würze des Lebens" (RO 222).[355]

Schließlich endet der wirkmächtige erste Band zur *Blüthezeit der Romantik* mit einem Zitat von Novalis, das die neoromantische Wiederkehr zur Jahrhundertwende nach diesem tragisch vergessenen Aufbäumen geradezu prophetisch ankündigt:

---

[353] Aufzeichnung vom 13. Juli 1892. In: Hofmannsthal: Aufzeichnungen, S. 165, vgl. oben, Anm. 494.

[354] Auch Diederichs: Verlagskatalog, S. 40 definiert, hieran anschließend, Romantik als „Sehnsucht nach der Eroberung neuer Gebiete".

[355] Den Topos greift neben Diederichs auch Walzel: Frauenfrage, S. 255 unmittelbar auf: „Und es ist ein Kampf. Oder sind das nicht Kampfrufe?". Auch bei Hermann Hesse wird die martialische Motivik exemplarisch auftauchen, s. u., Abschn. 3.3.1.

> Fortschreitende, immer mehr sich vergrößernde Evolutionen sind der Stoff der Geschichte. Was jetzt nicht die Vollendung erreicht, wird sie bei einem künftigen Versuch erreichen oder bei einem abermaligen; vergänglich ist nichts, was die Geschichte einmal ergriff, aus unzähligen Verwandlungen geht es in immer reicherer Gestalt erneut wieder hervor. (RO 348)[356]

Implizite Hinweise auf die Wiederkehr einer solchen Romantik bilden die Klammer der Romantik-Darstellungen Ricarda Huchs, die auf zahlreiche Akteure der Jahrhundertwende produktionsanregend gewirkt haben. Spezifisch neoromantisch an der Romantik-Darstellung als literarischer Text sind dabei erstens die monistisch angehauchten Figurenzeichnungen im Sinne einer Anthropologie um 1900; zweitens die Marginalisierung von romantischen Brechungen zugunsten einer Universalsynthese von Leben und Denken nach dem Vorbild von Novalis; und schließlich drittens die martialische Kampfesrhetorik, die Huchs Darstellung perpetuiert. Hier nur am Rande erwähnt, aber doch signifikant erscheinen zudem der subjektiv-modellierende Zugriff auf den Stoff, der weder die Quellen offenlegen noch den Forschungsstand erschöpfend bearbeiten will; sowie die zugelassenen Ambivalenzen zwischen den einzelnen Passagen, die zwar insgesamt an einem argumentativen Strang ziehen, sich aber doch im Einzelnen widersprechen können.

Neoromantik als Paradigmenwechsel im Wissenschaftsfeld um 1900
Aus einer Fülle an Material soll schließlich in einem punktuellen Zugriff die These belegt werden, dass auch das aufkeimende Interesse der Germanistik an der historischen Romantik, nach Jahren der Erforschung von Klassik unter dem Banner Wilhelm Scherers,[357] durch die neoromantische Bewegung mitbestimmt wird. „Kaum einer, der heute von deutscher Romantik spricht, läßt sich den Parallelismus [mit der modernen Dichtung, R.S.] entgehen“, so der jüngst habilitierte Romantik-Forscher einer neuen Generation, Oskar Walzel,[358] und vor allem in seinen Schriften und unter seinen Promovierenden entstehen zahlreiche Arbeiten, die ein literaturwissenschaftliches Interesse an der Neoromantik mit dem Studium der romantischen Intertexte verbinden. Dabei ist eine wissenschaftliche Erforschung zeitgenössischer ‚Gegenwartsliteratur‘ zwar, wie Annika Differing gezeigt hat, für manche Akteure um 1900 noch eine „Provokation“.[359] Allerdings

[356] So auch zu finden in *Die Christenheit oder Europa* (1799) von Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 3: Das philosophische Werk II. Hg. v. Paul Kluckhohn, Richard H. Samuel. Stuttgart 1977, S. 510. Auch Walzel: Frauenfrage, S. 256 urteilt über diese Stelle: „Novalis’ Worte könnten als Motto dem Buche voranstehen; und nicht nur dem Buche, sondern der gesamten Neuromantik. […] Was damals die Vollendung nicht erreicht hat, sucht heute in reiferer Gestalt sich zu erneuern.“
[357] Vgl. Klausnitzer: Blaue Blume, S. 35 f.
[358] Walzel: Frauenfrage, S. 253.
[359] Mit Blick auf ihre Autoren (Rudolf von Gottschall und Berthold Litzmann) ist die These von Annika Differing: Gegenwartsliteratur als Provokation der Literaturgeschichtsschreibung. Rudolf von Gottschall und Berthold Litzmann. In: IASL 41.6 (2016), S. 431–443 damit zutreffend; mit Blick auf die Synchronizität von Neoromantik und wachsender Romantik-Foschung um 1900

kommt der Neoromantik hier eine entscheidende Funktion zu: Der Diskurs über eine neoromantische Bewegung initiiert zugleich einen Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft mit, die sich nun großflächiger mit der Romantik auseinandersetzt und in diesem Zuge auch die literarhistorische Verortung gegenwärtiger Erscheinungen in den Blick rückt.[360]

Besonders ausführlich widmet sich Oskar Walzel dieser Wechselwirkung zwischen ‚Neuromantik' und germanistischer Forschung in einem Aufsatz über *Romantik, Neuromantik, Frauenfrage* (1901), in der er Huchs *Blüthezeit der Romantik* einer literaturwissenschaftlichen Forschungslandschaft empfiehlt. „Neuromantik, ein vielumstrittener Begriff!", so lässt er seinen Aufsatz im *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen* beginnen, um anschließend einen Einblick in vier typologische Rezeptionsstrategien zu liefern, mit denen auf die gegenwärtige Neoromantik reagiert werde:[361]

> Die einen leugnen sie völlig; sie sehen nur vereinzelte romantische Züge in der Gegenwart [...]. Andere widmen diesen Zügen ein warmes Interesse, [...] verwerfen aber entweder den Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit oder verketzern, was sie an der Romantik von 1900 preisen, sobald das selbe ihnen die Jahreszahl 1800 weist. Wieder andere kämpfen hartnäckig gegen die alte und gegen die neue Schule und beweisen durch ihre Erbitterung am besten, wie eng sie den Zusammenhang der beiden Kulturmomente empfinden, und wie lebendig heute noch die Nachwirkungen der alten Romantik sind. Endlich ist eine letzte Gruppe bemüht, die Übereinstimmungen aufzudecken, das Verwandte herauszufühlen und den historischen Vorgang zu ergründen, durch den veranlasst am Ende des Jahrhunderts die Tendenzen seines Anfangs sich erneuern.[362]

Laut Walzel gibt es eine skeptische Gruppe, die dem Phänomen keinen eigenen Begriff zugesteht; eine Gruppe von Interessierten an der Gegenwartskultur, die einen Zusammenhang mit der Romantik zurückweist; einen Typus emphatischer Verbitterung, der sich einer innerlich empfundenen Evidenz kämpferisch widersetzt; und schließlich eine zunehmende Gruppe „unvoreingenommene[r] Beobachter", zu denen sich Walzel und seine Schüler zählen.[363] Tatsächlich spricht Walzel schon 1891 von einer Analogie zwischen Romantik und französischem Symbolismus, der sich „[m]erkwürdigerweise" noch niemand angenommen

erscheint die wechselseitige Beeinflussung beider Seiten allerdings gerade als ein neuer, produktiver und vielpraktizierter Ansatz.

[360] Auch für Klausnitzer: Blaue Blume, S. 31 ist die Hinwendung zur Romantik in der Literaturwissenschaft um 1900 als Effekt einer „neuromantische[n] Wiederentdeckung" zu bewerten, wobei seine Übersicht über die Romantikforschung des 20. Jahrhunderts noch genauer um die spezifische Funktion der Neoromantik für die Literaturwissenschaft zu ergänzen wäre.

[361] Walzel: Frauenfrage, S. 253.

[362] Ebd.

[363] Ebd., S. 253.

habe;[364] um zehn Jahre später zu konstatieren, dass „objektive Vergleiche von Einst und Jetzt auf diesem Felde allmählich Mode werden".[365]

Die einschlägigen Publikationen führt der Romantik-Kenner, der selbst eine wirksame Monographie über *Deutsche Romantik* (1908) vorgelegt hat,[366] ebenfalls an: Nach der Bestätigung des Neoromantik-Verdachts durch die Novalis-Übersetzung von Maeterlinck (1895), so Walzel, nimmt in Deutschland zuerst Felix Poppenberg, „wissenschaftlich geschult" in der Nachfolge Erich Schmidts, den neoromantischen Faden auf.[367] Auch die Dissertation des später berühmten Kritikers Alfred Kerr über *Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik* (1898) führt Walzel lobend an, die von der Fachwelt insgesamt positiv aufgenommen wurde. In Kerrs Einleitung findet sich dabei ein knapper, aber signifikanter Vergleich zwischen dem jungen Brentano und der Neoromantik à la „Loris und George": „Und doch hat die Welt des Godwi mit der Gegenwart Berührungen. Künstler, am Ausgang des Jahrhunderts schaffen mit verwandten Mitteln wie an seinem Beginn die Romantiker. [...] Es wird kein Zufall sein, daß Maurice Maeterlinck heut den Novalis übersetzt hat."[368] Vor allem in den Werken Nietzsches zeige sich für Kerr eine innere Verwandtschaft zwischen Romantik und gegenwärtiger Geistesströmung:

> Man betrachte den Individualismus, wie er im Godwi leidenschaftlich und rücksichtslos auftritt, und die Verwandtschaft ist mit Händen zu greifen. [...] „Morgenröte, Gedanken über die Moral als Vorurteil": das hätte der Titel einer romantischen Schrift sein können, wie es der Titel einer nietzscheschen ist. Daß es „nichtswürdig" sei, „etwas zu bereuen", steht nicht im Nietzsche, sondern wörtlich im Godwi. Und es folgt gleich der Zusatz: „– auf den Gräbern wollen wir tanzen."[369]

Zu diesen frühen Beispielen neoromantisch inspirierter Romantik-Forschung treten allein im Jahr 1898 mindestens drei weitere Monographien,[370] wobei kaum ein Forschungstext über Romantik den Vergleich zur literarischen Produktion der Gegenwart unterschlägt. So exemplarisch Carl Busse über *Novalis' Lyrik* (1898):

---

[364] Oskar Walzel: Romantik. In: Jahresberichte für Neuere Deutsche Literaturgeschichte 2 (1891), S. 217–233, S. 217. Dass er damit eine frühe, wenn auch untergegangene Publikation zu dem Thema vorweisen kann, wird er in seinen jüngeren Aufsätzen nicht müde zu betonen, siehe ders.: Frauenfrage, S. 254.

[365] Walzel: Frauenfrage, S. 253.

[366] Oskar Walzel: Deutsche Romantik. Eine Skizze. Leipzig 1908. Später folgten dann ders.: Deutsche Romantik. Bd. 1: Welt- und Kunstanschauung. Bd. 2: Die Dichtung. Leipzig, Berlin ^{4}1918.

[367] Walzel: Frauenfrage, S. 254.

[368] Alfred Kerr: Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898, S. 6.

[369] Ebd., S. 7f. Kerr wird noch präziser: „Man ermesse, wie nah' dieses Programm dem Symbolismus steht; der nur bedachtsamer zusammenfügt, was in der Romantik ursprünglich hervorquillt", ebd., S. 8.

[370] Hermann Anders Krüger: Der junge Eichendorff. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Oppeln 1898; Carl Busse: Novalis' Lyrik. Oppeln 1898; sowie zwei Bände der Goethe-Gesellschaft über *Goethe und die Romantik* von Carl Schübbekopf und Walzel.

> [D]em heutigen jungen Geschlechte steht die Romantik näher als der älteren Generation. Der grosse Sehnsuchtszug, der durch die Zeit geht, […] der uns glücklich erlöst hat von dem Bann der allein seligmachenden Naturwissenschaften – er trägt auch die deutsche Romantik, die so lange verachtete, wieder empor. Immer tiefer versenkt man sich in sie, sie ist seit einigen Jahren nicht mehr das Stiefkind der Forschung, das sie einst war, in immer neuen Schriften bekundet sich das erwachte Interesse. Und naturgemäss feiert mit ihr vor allem ihr grösster Poet sein Auferstehn: Novalis.[371]

Neoromantik avanciert damit, wie auch in der Historie des Diederichs-Verlags ersichtlich, genau im Jahr 1898 zu einem breitenwirksamen Mediendiskurs, der von der Literaturwissenschaft dankbar aufgenommen und zusätzlich perpetuiert wird.[372]

Auch in anderen Wissenschaftsprofessionen findet sich der Vergleich zwischen Romantik und Neuromantik *en passant* thematisiert. Neben dem Philosophieprofessor Arthur Drews, der ebenfalls für ein „Wiederaufleben der alten Romantik mit all ihren Auswüchsen und Wunderlichkeiten" aus philosophischer Perspektive eintritt,[373] reflektiert selbst der Historiker Karl Lamprecht über die Neuromantik der Gegenwart:

> Man spricht wohl von dieser neuesten Poesie der Reizsamkeit als von einer Neuromantik. Sollte damit der Glaube angedeutet werden, daß sich in der Poesie unserer Tage die alte Romantik voll wiederhole, so würde die Entstehung des Wortes bei seinem Bildner einen bedenklichen Mangel geschichtlichen Denkens und eine schlimme Unkenntnis der litterargeschichtlichen Thatsachen voraussetzen. Denn der gradmäßige Unterschied der neuen Sichtung von der alten Romantik ist augenscheinlich […].[374]

Zwar argumentiert Lamprecht im Folgenden gegen die Verwendung eines Neuromantik-Begriffs; dennoch zeigt sich, ganz nach Walzels drittem Typus, dass

[371] Busse: Novalis' Lyrik, S. 134. Auch konstatiert Busse: „In Frankreich schliesslich scheint Novalis, nachdem die französische Neuromantik schon leichte Spuren seiner Einwirkung zeigte, in allermodernster Zeit noch ein spätes Ostern feiern zu wollen", ebd., S. 133.

[372] Franz Sandvoß bringt es in einer Besprechung für die *Preußischen Jahrbücher*, laut Walzel: Frauenfrage, S. 254 „sonst der Tummelplatz eines der einseitigsten und engherzigsten Gegner alter und neuer Romantik", auf den Punkt: „Daß die literarhistorische Einzelforschung sich endlich der so lange nur verhöhnten und mit oft recht giftigem Hasse verfolgten Romantik zuwendet, wie ja auch die jüngste dichterische Produktion in die verlassenen Bahnen wieder einlenkt, ist eine Thatsache, die dem Beobachter unseres geistigen Lebens nicht mehr entgehen kann." Franz Sandvoß: Der junge Eichendorff. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik [Rez.]. In: Preußische Jahrbücher 96 (1899), S. 144–152, S. 144.

[373] Drews: Maeterlinck als Philosoph, S. 261.

[374] Karl Lamprecht: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Bd. 1: Tonkunst, Bildende Kunst, Dichtung, Weltanschauung. Berlin 1902, S. 231 f. Weiter greift Lamprecht einen Vers von Richard Perls auf („Ein neues Wissen um die blaue Blume") und konstatiert daran: „Es wird eine der lohnendsten Aufgaben einer Kultur- und insbesondere Literaturgeschichte des subjektivistischen Zeitalters sein, die Unterschiede in der seelischen Basis der empfindsamen, der romantischen und der modernen Dichtung einmal ganz genau zu bestimmen." Ebd., S. 232.

der Diskurs um eine neue Romantik von allen geisteswissenschaftlichen Debatten wahrgenommen und zumeist mitgetragen wird.

Eine wichtige Sparte in der öffentlichen Wahrnehmung nehmen zusätzlich die populärwissenschaftlichen Romantik-Studien ein, die im Diederichs-Verlag publiziert wurden. Hier gehört die Proklamation einer Neoromantik zum unabdingbaren Repertoire, vor allem durch ihren Wortführer Friedrich von Oppeln-Bronikowski, den vielfach gelobten Maeterlinck-Übersetzer. „Wir stehen im Zeichen einer Neuromantik", so eröffnet er die Lyrik-Anthologie *Die Blaume Blume* (1900); und für einen Einblick in den nationalpathetischen Duktus dieser vielgelesenen Publikation lässt sich ein längeres Zitat der ersten beiden Absätze anführen:

> Die deutsche Poesie war, nachdem sie um die Mitte des scheidenden Jahrhunderts aus den Zaubergrotten der Romantik vertrieben worden, auf dem besten Wege, mit einer satt und prüde gewordenen Gesellschaft zu versimpeln und auf moralischer Langeweile umzukommen, – als sie plötzlich vor etwa zehn Jahren, aus dieser kunstmordenden Atmosphäre entwich und sich über unsaubere Hintertreppen [...] auf das offene, öde Blachfeld rettete, von wo sie sich allmählich wieder in das alte romantische Land zurücktastete... Heute begegnen wir überall dem Bestreben, die Romantik wiederzuerwecken und an dieselbe anzuknüpfen. Märchendramen und -Opern erzielen ungeahnte Bühnenerfolge, Neuausgaben der Romantiker machen ihr Glück auf dem Büchermarkt, und litterarhistorische Untersuchungen über diese schon längst totgesagte Kunstepoche schießen wie Pilze um die alten Stämme des deutschen Dichterwaldes auf…[375]

Friedrich von Oppeln-Bronikowski verleiht der Diederichs'schen Verlagsausrichtung ihr eigentliches Profil: Der 33 Seiten starke Einleitungstext zeigt seinen Verfasser als profunden Kenner der Literaturgeschichte, der auf der Folie eines eigenen Modells von Romantik auch spätere Vertreter des 19. Jahrhunderts als Romantikerinnen und Romantiker ausweist. So exemplarisch Annette von Droste-Hülshoff:

> Die romantische Ironie [...] tritt bei der Droste in ein neues Stadium ein und wird hier zur Skepsis eines starken Menschen, der aus berückenden Träumen zur rauhen Wirklichkeit erwacht [...]. Hätte dieser herbe, männliche Geist nicht in einem siechen Weibskörper gewohnt – vielleicht wäre ein Genie vom Wuchse Goethes daraus geworden. So aber schlägt die derbe und markige Sprachgewalt der Droste vielfach zur Ungeschliffenheit und Sprachversündigung um.[376]

Oppeln-Bronikowskis Romantik strebt, wie auch Diederichs, zu einem ‚neuen, tatkräftigen Menschen', sodass ein patriotisches Moment der Romantik in den Vordergrund tritt: Erst durch die „Befreiungskriege" sei „der ausgesprochen volkstümliche Ton, an dem es den in Schillerschem Aesthetizismus befangenen Schlegels noch sehr gebrach", in die Romantik eingekehrt, sodass die erste

---

[375] Oppeln-Bronikowski: Einleitung zur Blauen Blume, S. 3.
[376] Ebd., S. 27.

patriotische Lyrik vom „einfache[n] und kunstlose[n], aber auch männlich kraftvolle[n] Ernst Moritz Arndt" beigesteuert wurde.[377] „Unter den Anhängern der jüngeren Schule waren es namentlich Chamisso und Eichendorff, die den volkstümlichen Ton aus einem Postulat zur Thatsache machten"; Eichendorff sei dabei „der erste romantische Kunstdichter, dessen Lieder das Volk aufgenommen und dessen Namen es vergessen hat, – der höchste Triumph des Kunstdichters".[378] Auf Grundlage des aktuellen Modells von Romantik ist diese Einschätzung mit Blick auf Eichendorff zwar nicht falsch, da er die romantische Poetologie mit Blick auf eine breite Wirksamkeit popularisierte;[379] die Wertung allerdings, die ihn auf der Folie des nationalen Interesses als ‚starken Charakter' nachzeichnet, steht ganz im Dienst eines ‚neuromantischen' Strebens nach einer „germanischen Rassenpoesie".[380]

Auch steht die wissenschaftliche Beschäftigung all dieser Institutionen ganz im Zeichen von Novalis: Eine Diederichs-Ausgabe von Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1904) beginnt mit folgender Einleitung von Karl Detlev Jessen aus Cambridge:

> Kein Zweifel, daß Friedrich von Hardenberg die ungleich bedeutendere Persönlichkeit von den zweien war. Sein […] Lebenswerk, obwohl noch nicht in mustergültig abschließenden Ausgaben, liegt doch in brauchbarer Form vor uns, und seine Persönlichkeit ist in der deutschen Nation zu neuem triebkräftigen Leben erwacht. Für Wackenroder soll die vorliegende Neuausgabe seiner Herzensergießungen einem Bedürfnis entgegenkommen.[381]

Schon diese ersten Sätze des Bandes stellen Wackenroder in den Schatten eines Novalis, vom dem auch Dilthey im Jahr 1905 konstatiert. „daß seine Schriften die weitaus verbreitetsten und gelesensten aus der romantischen Schule sind".[382] Gleich mehrere Editionen seiner Werke kommen in diesem Zeitraum auf den Markt, so neben den von Carl Meissner besorgten und von Bruno Wille eingeleiteten *Sämmtlichen Werken* im Diederichs-Verlag (1898) eine kritische Revision

[377] Ebd., S. 21. Arndt sei laut von Bronikoswki selbst nicht romantisch; erst Schenckendorff vermische Romantik und Patriotismus auf lobenswerte Weise. Nebenbei findet sich hier bereits der Begriff der „Hochromantik" für diese romantische Phase eingesetzt (ebd., S. 24), der häufig erst forschungsgeschichtlich später datiert wird.

[378] Ebd., S. 22.

[379] Vgl. Petersdorff: Korrektur der Autonomie-Ästhetik.

[380] Hart: Entwicklung der Lyrik, S. 36.

[381] Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Hg. und mit einer Einleitung von Dr. Karl Detlev Jessen. Leipzig 1904, S V f.

[382] Wilhelm Dilthey: Novalis. In: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1907, S. 249–329, S. 250. Dieser Satz stimmte zur Veröffentlichung vom Wilhelm Dilthey: Leben Schleiermachers. Berlin 1870 noch nicht; hier heißt es noch, S. V: „[I]n dem innersten Leben, Denken, Fühlen dieses Mannes ist etwas dem gegenwärtigen Geschlecht völlig fremdartiges. […] Ja diese Gegenwart hat zu der ganzen großen Epoche, welcher Schleiermacher angehörte, das reine Verhältnis verloren."

von Ernst Heilborn, eine Reclam-Ausgabe der *Gedichte* sowie weitere Bände der *Schriften*, u. a. von Carl Minor und Wilhelm Bölsche.[383]

Um und nach 1900 lässt sich die Liste an wissenschaftlichen Romantik-Publikationen schließlich kaum noch erschöpfend darstellen, wobei auffällt, dass erstmals auch eigenständige Monographien zur ‚Neuromantik' veröffentlicht werden.[384] Während mit Rudolf Haym und Wilhelm Dilthey, der mit *Erlebnis und Dichtung* (1905) einen auflagenstarken Essayband herausgibt,[385] zwei Bezugsgrößen in der Literaturwissenschaft konstant bleiben, werden vor allem Karl Joëls *Nietzsche und die Romantik* (1905), Marie Joachimi(-Deges) *Weltanschauung der Romantik* (1905) sowie Erwin Kirchers Fragment gebliebene *Philosophie der Romantik* (1906) in der Folgezeit als einschlägig angeführt.[386] Die Neuromantik-Bekundungen reißen dabei keineswegs ab, auch nicht beim Philosophen Karl Joël:

> Es gibt ja nicht nur Tote in der Geschichte, es gibt da auch eine Auferstehung. Und eben die Romantiker feiern ja heute ihr Wiedererwachen. Es ist wie ein Wunder! Die alten Romantiker werden aus dem Staub der Bibliotheken hervorgeholt; eine anschwellende gelehrte und ungelehrte Literatur hat sich bereits ihrer bemächtigt, und Neuromantik nennt sich vielfach nicht ohne Grund unsere modernste Literatur und Kunst. Wir alle, die wir geistig, nicht bloß leiblich heute leben, wir alle spüren ja jenen romantischen Hauch, jenes Wiederanklingen alter Melodien, die vor hundert Jahren tönten.[387]

Eine problemgeschichtliche, wenn auch zeitgenössisch verrissene Publikation liefert Oscar Ewald, der seine mehrbändig angelegte Reihe zu *Romantik und Gegenwart* mit dem ersten (und schließlich einzigen) Band *Die Probleme der Romantik als Grundfragen der Gegenwart* (1904) eröffnet. Im Zuge des problemgeschichtlichen Ansatzes behauptet Ewald aus philosophischer Sicht, die Gegenwart verwalte ein „Erbe der Romantik",[388] denn auch aktuell „herrsch[e] jene Duplizität von Mystik und Realismus, von Intuition und Analyse vor, in der man nicht ganz

[383] Novalis: Sämmtliche Werke. Eingeleitet von Bruno Wille. Hg. v. Carl Meissner. Florenz, Leipzig 1898; Novalis: Die Gedichte von Novalis (Friedrich von Hardenberg). Mit einer Einleitung Hg. v. Franz Blei. Leipzig 1898; Novalis: Schriften. Hg. v. Wilhelm Bölsche. Leipzig 1905; Novalis: Schriften. Hg. v. Jacob Minor. 4 Bde. Jena 1907.

[384] Vgl. zum Beispiel Monty Jacobs: Maeterlinck. Eine kritische Studie zur Einführung in seine Werke. Leipzig 1901, der in einem Kapitel über „Alte und neue Romantik", S. 1–16 den wissenschaftlichen Status Quo für interessierte Leser der Zeit aufbereitet. Eine weiterführende Liste wissenschaftlicher Titel zur ‚Neuromantik' um 1900 findet sich bei Klausnitzer: Blaue Blume, S. 35.

[385] Zu Einfluss und Bedeutung des Bandes siehe Klausnitzer: Blaue Blume, S. 38.

[386] Die Bedeutung dieser drei Titel, allesamt im Diederichs-Verlag erschienen, betont exemplarisch Walzel: Deutsche Romantik, S. 6.

[387] Karl Joël: Nietzsche und die Romantik. Jena, Leipzig 1905, S. 2

[388] Oscar Ewald: Die Probleme der Romantik als Grundfragen der Gegenwart. Berlin 1904, S. 12. Genauer: „Ich behaupte zunächst also, daß unsere Zeit von der Romantik abhängig ist. Daß sie überhaupt in naher Beziehung zu ihr steht, wird niemand leugnen, der sich dem fiebernden Wechsel der Tagesmoden gegenüber sein eigenes Urteilsvermögen bewahrt hat." Ebd.

mit Unrecht das Wesen der Romantik zu erblicken sich gewöhnt hat.“[389] Mit der Antithese von Naturalismus und Idealismus greift Ewald den einschlägigen Topos der Debatte auf, um zugleich Romantik und Gegenwart auf ein gemeinsames Hauptproblem zurückzuführen:

> Alle aber ließ ich in dem gemeinsamen Grundproblem des Individualismus einmünden, da in ihm Gegenwart und Romantik am innigsten zusammenhängen. Dieses habe ich nacheinander im Staatsproblem, im Problem der Kunst, im Religionsproblem und im erotischen Problem zu erfassen gesucht. Sie alle sind die „Probleme der Romantik“, und das sind zugleich die Probleme der Gegenwart.[390]

Ewald weist in seiner Problemanalyse vor allem auf das „Problem der Einsamkeit“ bzw. des „einsamen Menschen“ hin,[391] um den Individualismus der Gegenwart in neuen Gemeinschaftsformen aufgehen zu lassen. „Lange freilich war die Geschichte unserer Zeit die Krankheitsgeschichte dieses Ideals [Individualismus, R.S.]. Aber wo einmal die klärende Vernunft den Widerstand der Masse überwindet, da ist die Krisis überstanden. Denn es gibt keine Erkenntnis, die nicht zugleich Genesung wäre.“[392]

In der Literaturwissenschaft um 1900 trifft geht die Neoromantik damit auf fruchtbaren Boden, da sie die wissenschaftliche Erforschung von Romantik auf der Folie eines aktuellen Interesses legitimiert. Gleichzeitig aber schreibt die Romantik-Forschung auch einen Methodenpluralismus in die Fachtradition ein, von der sie sich, so Ralf Klausnitzer, bis zu ihrer „Selbstgleichschaltung“ im Jahr 1933 nicht erholen wird.[393]

Mit dem Gegenstand ‚Romantik‘ entwickeln sich auch neuartige Methoden der literaturwissenschaftlichen Forschung, die sich vor allem in der geistesgeschichtlichen Nachzeichnung von Ideengenese statt in Einfluss- und Textforschung nach dem Vorbild Wilhelm Scherers ausbreitet. Nicht zufällig widmet sich Diltheys früheste Monographie dem *Leben Schleiermachers* (1870); vielmehr betont auch der Begründer der geisteswissenschaftlichen Hermeneutik, dass erst der Gegenstand Romantik eine andere Art von wissenschaftlicher Methodik erfordere.[394] Mit Blick auf die Neoromantik bleibt schließlich nicht nur die Behauptung einer inneren Verwandtschaft konstant, sondern gleichzeitig soll zur Jahrhundertwende auch etwas Neues zu einer – häufig problembeladenen bzw. nicht beendeten – Romantik hinzugegeben werden. Das ‚Neue‘ ist somit auch hier das Interessante an neuer Romantik; und in diesem Sinne nennt Oskar Walzel Huchs *Blüthezeit*-Monographie ein „Denkmal der Neuromantik, aufgebaut auf dem stolzen

[389] Ebd., S. 13.
[390] Ebd.
[391] Ebd., S. 212; 213.
[392] Ebd., S. 220. Schon früh steht Ewald als Autor einem religiösen Sozialismus nahe, der sich um 1900 in der Schweiz formiert und in der Weimarer Republik parteipolitisch aktiv wird.
[393] Klausnitzer: Blaue Blume, S. 34.
[394] Vgl. Wilhelm Dilthey: Vorrede. In: Leben Schleiermachers, S. 10–11.

Bewußtsein, daß Neuromantik eine neue, aber auch eine höhere Evolution der alten Romantik ist.“[395] In dieser knappen Beschreibung erfasst auch die Germanistik, die als junge Institution maßgeblich zum Erfolg der Strömung und zum Nachleben des Schlagwortes beiträgt, den Kern des neoromantischen Selbstanspruchs um 1900.

2.3 Neue Romantiken: Theoretisierung, Abkehr und Überwindung (1904–1910)

Während die Debatten rund um die Neoromantik kurz nach 1900 an ihrem Höhepunkt angelangt sind, werden ab dem Jahr 1904 kritische Gegenstimmen unüberhörbar lauter. „Sagen wir's nur frei heraus“, so Kurt Walter Goldschmidt (1908), „die Romantik ist im Begriff und in Gefahr, Konvention – wenn nicht Schlimmeres: Konjunktur und Spekulation – zu werden“.[396] Damit verleiht Goldschmidt einerseits einer weiterhin wachsenden Verbreitung neoromantischer Literatur Ausdruck; andererseits kündigt sich im literaturkritischen Bereich seit circa drei Jahren der emphatische Wunsch nach einer neuen Art von Literatur an, welche die neoromantische Mode zugunsten von weniger tendenziösen Werken ersetzen soll. Manche Akteure, so Samuel Lublinski und Paul Ernst, fordern im Jahr 1907 bereits eine „Neuklassik“;[397] Johannes Schlaf, der dieser Weimarer Bewegung ebenfalls nahesteht, setzt alternativ auf eine Remodellierung von Neoromantik, die in ihrer aktuellen Ausprägung noch nicht zu ihrer „beste[n] und eigentlichste[n] Erneuerung“ gelangt sei.[398] Um 1904 wird damit flächendeckend deutlich: Die erste neoromantische Emphase hat ihr Versprechen einer „Synthese von Naturalismus und Romantik“ nicht einhalten können.[399] Stattdessen zeigt sich Ende der 1900er Jahre bereits zunehmend ihr überschrittenes Verfallsdatum.

Das Ziel aber, das schon die ‚neue Romantik‘ nach Bahr verfolgte, bleibt in seinen Grundzügen bestehen: das Erreichen eines ‚Goldenen Zeitalters‘ in der Literatur, in dem durch Vereinigung widersprüchlicher Gegensätze Texte geschaffen werden, die nicht mehr modisch-vergänglich, sondern universell-zeitenthoben in die Zukunft hineinragen. Auch die entwicklungsgeschichtlichen Ansätze werden weiterverfolgt, sodass die Neoromantik bei vielen Akteuren nun selbst

[395] Oskar Walzel: Ricarda Huchs Romantik. In: Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Aufsätze von Oskar Walzel. Leipzig 1911, S. 95–134, hier S. 127. Hierbei handelt es sich um eine geringfügig überarbeitete Version des Aufsatzes von Walzel: Frauenfrage.

[396] Goldschmidt: Romantik-Epigonen, S. 1615.

[397] Vgl. Andreas Wöhrmann: Das Programm der Neuklassik. Die Konzeption einer modernen Tragödie bei Paul Ernst, Wilhelm von Scholz und Samuel Lublinski. Bern 1979. Mehr dazu im folgenden Kapitel.

[398] Schlaf: Christus und Sophie, S. 2: „Nun und heute haben wir sogar bereits eine Neo-Romantik. Obgleich gerade sie nicht eben die beste und eigentlichste Erneuerung jener ‚Palimpseste‘ bedeutet; die wahre ist eben erst im Begriff vollzogen zu werden.“

[399] Bahr: Henrik Ibsen, S. 72.

historisierend behandelt wird: Wie schon am Beispiel Diederichs diskutiert, transformiert sich die literarische Neoromantik nun selbst zu einer geschichtlichen Episode, um die ‚Moderne' zu ihrem Finale, manchmal auch zu ihrem „Ausgang" zu führen.[400] Bevor in einem letzten Unterkapitel die Stimmen zu diesem Neoromantik-Überdruss gegen Ende der 1900er Jahre und der Weg zu einer „dritte[n] Romantik" in die 1910er Jahre verfolgt wird,[401] soll anhand von zwei exemplarischen Texten erörtert werden, inwiefern sich der Diskurs um die Neoromantik nunmehr in zwei widerstrebende Lager verhärtet. Auf der einen Seite formiert sich eine radikale Abwertung aller Romantik und Neuromantik, die dem linkssozialistischen Lager entspringt und die Entwicklung einer neuen Literaturperiode aus den Fehlern der ‚Neuromantik' proklamiert – Samuel Lublinskis Bücher über die *Bilanz* (1904) und den *Ausgang der Moderne* (1909) geben diesem verbreiteten Wunsch Ausdruck. Auf der anderen Seite hält ein deutschpatriotisches Lager am Begriff von Romantik fest, mit dem auf sozialdarwinistischer Grundlage weiterhin nach einer „germanischen Rassenkunst" gegraben wird[402] – allerdings ebenfalls, wie es Ludwig Coellen in seiner Monographie über *Neuromantik* (1906) theoretisiert, um anschließend in eine dritte, „klassische Stufe" der Kultur einzutreten.[403] Insgesamt verliert die ‚Neuromantik' damit auf allen Seiten an Reputation und an symbolischem Kapital; zum Ende der neoromantischen Episode spaltet sich der Romantik-Begriff entsprechend in zwei unterschiedliche Auffassungsmodelle, die das Romantische als Phänomen für das gesamte 20. Jahrhundert entscheidend vorprägen werden.

2.3.1 Die Mode der Willensschwachen: Samuel Lublinskis *Bilanzen* gegen die Neoromantik

Als „eine[n] der erstaunlichsten Diagnostiker der Zeit" bezeichnet Gotthart Wunberg den deutsch-jüdischen Literaturhistoriker und Schriftsteller Samuel Lublinski,[404] der mit seiner *Bilanz der Moderne* (1904) den ersten Versuch einer literatursoziologisch motivierten Geschichtsschreibung unternimmt – um diesen Ansatz in einem zweiten Band über den *Ausgang der Moderne* (1909) weiterzuentwickeln.[405] Gegen Ende des Jahres 1910 früh verstorben, ist Lublinski heute vor

---

[400] So Samuel Lublinski schon im Titel: Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Dresden 1909.
[401] Hermann Friedemann: Die dritte Romantik. In: März 10.34 (1912), S. 317–319, S. 317; s. u., Abschn. 2.3.3.
[402] Oppeln-Bronikoswki: Nachbericht des Übersetzers, S. 89.
[403] Coellen: Neuromantik, S. 31. Mehr dazu unten, Abschn. 2.3.2.
[404] Wunberg, Dietrich: Vorwort, S. 15.
[405] Samuel Lublinski: Die Bilanz der Moderne [1904]. Mit einem Nachwort hg. v. Gotthart Wunberg. Tübingen 1974, im Folgenden mithilfe der Sigle BM im Fließtext zitiert. Ders.: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition [1909]. Hg. v. Gotthart Wunberg, Johannes Braakenburg. Berlin 1976, im Folgenden mithilfe der Sigle AM im Fließtext zitiert.

allem in zwei Zusammenhängen bekannt: zum einen aufgrund seiner Entdeckung von Thomas Manns *Buddenbrooks*, die er als einer der ersten in ihrer literarhistorischen Bedeutung würdigte.[406] Zum anderen verstrickten ihn seine zwei *Bilanzen der Moderne* in einen ausufernden Literaturstreit mit Theodor Lessing, der ihn in einer Spottschrift *Samuel zieht die Bilanz* (1910) öffentlich diffamierte. Hierbei bediente sich der Literaturkritiker Lessing, selbst jüdisch, explizit antijüdischer Klischees. Eine Ursache des Streits ist in den verschiedenen Positionen zur zeitgenössischen ‚Judenfrage' auszumachen, bei der Lublinski, anders als Lessing, gegen eine Assimilation an die deutsche Kultur und stattdessen für einen zionistischen Staat in Palästina eintrat.[407] Auch Thomas Mann bezieht in diesem Streit Partei für Lublinski und veröffentlicht ein harsches Pamphlet gegen *Doktor Lessing* (1910), das ihm sogar eine Duellaufforderung einbringt. Schließlich findet Manns Text Eingang in Lessings Spott-Anthologie *Samuel zieht die Bilanz und Tomi melkt die Moralkuh* (1910). Unberührt blieb in dieser öffentlichen Debatte (und in ihrer späteren Erforschung) allerdings der inhaltliche Kern, um den sich beide Bücher Lublinskis kreisen: um eine scharfe Kritik an der zeitgenössischen ‚Neuromantik', die laut Lublinski mit aller Kraft überwunden werden soll. „Die Neuromantik mag eine historische Notwendigkeit gewesen sein", so Lublinskis These im *Ausgang der Moderne*, „was aber nicht abhält, festzustellen, dass es nunmehr zur Notwendigkeit geworden ist, sie zu bekämpfen." (AM 65)

Tatsächlich findet sich in Lublinkis soziologischer Analyse, ungeachtet ihrer streckenweise harschen Polemik, die wahrscheinlich ausführlichste Beschreibung des neoromantischen Phänomens aus zeitgenössischer Perspektive, weshalb es sich lohnt, die beiden Monographien systematisch zu rekonstruieren. Romantik stellt für Lublinski, und darin überschneiden sich die beiden *Bilanzen* im Abstand von fünf Jahren, das verpestende Moment der internationalen Kulturentwicklung seit den 1880er Jahren dar. Schon der frühe Naturalismus verrenne sich in einem eigentlich romantischen Verfahren, das Émile Zola in seinem *Rougon-Macquart*-Zyklus eröffne: „Moderne Warenhäuser, moderne Kneipen, moderne Eisenbahnen" finden sich dort „eingehüllt in die Stimmungen einer diluvianischen Urzeit", so Lublinski in der *Bilanz*, und Zola propagiere damit „die tollste Romantik im elektrisch grellen Tageslicht der Gegenwart" (BM 51). Weniger stören Lublinski konkrete Motivreferenzen, wie sie auch Heinrich Mann bei Zola aufgefallen sind.[408] Stattdessen moniert er jene ‚romantische' Tendenz, laut der sich die Gesellschaftsentwürfe im Naturalismus auf jeweils ein (monistisches) Einzelproblem zurückführen lassen. „[D]ie Gesellschaft als Schenke und die Gesellschaft

---

[406] Vgl. Andreas Blödorn: Buddenbrooks. In: Ders., Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Stuttgart 2015, S. 13–25, S. 20.

[407] Dass in diesem Streit um Zionismus oder Assimilation der Anlass für Lessings Polemik zu suchen ist, plausibilisiert Peter Sprengel: Urszene im Café Luitpold. Theodor Lessings Satire auf Samuel Lublinski und die jüdische Kontroverse um Assimilation und Zionismus. Mit unbekannten Zeignissen. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 42 (1992), S. 341–349.

[408] Dazu mehr unten, Abschn. 3.1.1.

als Bordell“, so lauten die beiden omnipräsenten Problemdiagnosen des Naturalismus (BM 16), um alle Komplexität von Milieu und Gesellschaft in einem „drollig-großartige[n] Symbolismus“ herunterzubrechen (BM 13). Diesen „monistischen“ Zug naturalistischer Texte bezeichnet Lublinski in seinen Abhandlungen als ‚romantisch‘ (BM 167).[409]

Das Romantische also – in der *Bilanz der Moderne* allgegenwärtig aufgerufen, aber nicht exakt definiert – bedeutet für Lublinski eine reduktionistisch-verklärende Sicht auf die Welt, welche die Gesellschaft auf ein monistisch-omnipräsentes Grundgesetz zurückführt (auch: „Symbol“ genannt, BM 22). Entsprechend richtet sich Lublinskis Polemik in besonderer Schärfe gegen einen populärwissenschaftlichen Darwinismus, dessen „Mystik der Rassen“ in eben jener ‚romantischen‘ Weise Komplexität nivelliert – und literarisch eine „Flucht zu den Nibelungen und Urariern“ predigt (BM 25). Romantik sei damit ein Weltverhältnis moderner Individuen, die sich einem mystischen oder wissenschaftlichen „Riesensymbol[]“ unterwerfen (BM 16). In seinem späteren *Ausgang der Moderne* schiebt Lublinski eine Romantik-Definition in genau diesem Sinne nach:

> [S]o kristallisiert sich mit voller Deutlichkeit das Problem des romantischen Kunstwerkes: Das Allumfassende soll in eine einzelne Erscheinung eingeschlossen werden, in irgend eine Ecke, in einen Winkel, der plötzlich nicht nur im menschlichen sondern in einem mystischen Sinn die Welt bedeuten will. (AM 6)

Hier erkennt Lublinski zugleich seine eigene Rolle als Literatursoziologe: Der Reduktionismus der Romantik soll durch eine Rückkopplung an die Komplexität realer Gesellschaften überwunden werden, um zu einer Perspektivenöffnung in der Literatur – und damit zugleich im modernen Individuum – zu gelangen.

Während also schon der frühe Naturalismus sowie die darwinistischen Naturwissenschaften einer Romantik in Lublinskis Sinne verfallen seien, präge sich dieses Element in einer aktuellen ‚Neu-Romantik‘ in überbordender Weise aus. Lublinski erklärt die Entstehung der literarischen Neoromantik, die er in beiden Büchern als „Hauptströmung der Epoche“ behandelt,[410] wie auch andere Literaturgeschichten der Zeit morphologisch, lies: entwicklungsgeschichtlich.[411] Arno Holz und Johannes Schlaf haben demnach, als herausragende „Stürmer und Dränger“

---

[409] Genauer pointiert er hier „jene monistische Empfindung aller Romantik“ (BM 167). Das Verhältnis von Neoromantik und wissenschaftlichem Monismus wird im Kapitel zu Hermann Hesse, vgl. unten, Abschn. 3.3.2 aufgegriffen und ausführlicher thematisiert.

[410] So bewerten sie Ruprecht, Bänsch (Hg.): Manifeste der Jahrhundertwende, S. 279 mit Blick auf Lublinski: Er halte in seiner Bilanz „den reichsdeutschen Begriffsgebrauch [von ‚Neuromantik, R.S.] kurz nach 1900 fest“. Lublinski selbst dazu: „In der ‚Bilanz‘ hatte ich mich mit dem Naturalismus auseinandergesetzt, der damals schon halb im Verscheiden war, und es wäre unlogisch und ungerecht gewesen, an der Neuromantik vorüberzugehen, die heute noch herrscht.“ (AM V) Diese Retrospektive stimmt freilich nicht genau: Zwar bekommt der Naturalismus in der Bilanz große Sympathien, größtenteils geht es aber auch hier bereits um eine Kritik des Neoromantischen in der Moderne.

[411] Hier sticht vor allem Coellen: Neuromantik heraus, siehe unten, Abschn. 2.3.2.

(BM 85), die Romantik im Naturalismus schlaglichtartig überwunden und eine moderne Technik begründet, in der sich „ein starkes und subjektives Empfinden mit der Mikroskopie des Naturforschers" vermengt – ohne dabei der romantischen Komplexitätsreduktion zu verfallen (BM 85 f.).[412] Die neu erfundenen Mittel dieses „naturalistisch-intimen Stil[s]" wachsen den literarischen Nachfolgern allerdings bald „über den Kopf" (BM 104), da er sie nicht aus der Kontingenz der modernen Welt herausführe:

> Der Dichter überschaute seine Welt nicht mehr aus der Vogelschau, sondern er stand selbst mitten im Getümmel und Gewimmel, trat an jede Einzelerscheinung ganz nah heran und ließ sich von ihr gleichsam überwältigen. [...] Die Dichter fühlten, wie sie immer mehr die Sklaven ihrer Stimmung und ihrer Nerven wurden [...] und die schier überwundene naturwissenschaftliche Romantik aus der Frühzeit der Moderne kehrte in verfeinerter Form wieder zurück. (BM 104)

Das Schlagwort der „naturwissenschaftlichen Romantik", hier auch „Rassenunfug" genannt (BM 105), wird mit der größten Verachtung beladen: Im *Niels Lyhne* von Jens Peter Jacobsen, in dessen Reclam-Vorwort diese Redewendung erstmals zu finden ist,[413] erkennt Lublinski einen „furchtbar verhaltene[n] Pessimismus" (BM 105), zu dem die literarische Neoromantik ihre Leser verleite. In ihr vermenge sich, so Lublinski, die feine poetische Technik à la Schlaf und Holz mit einem biologisch-romantischen Rassenmythos, in dem sich das Individuum fluchtartig aufhebe:

> Jacobsen hatte seinen Helden vor der Übergewalt der Natur vergehen lassen, und es erhob sich die Frage: hat denn die menschliche Individualität gar keinen Wert gegenüber dem Universum? […] Solche Fragen führten einen vollkommenen Szenenwechsel herbei, und man stand nicht mehr vor der sozialen Frage sondern dem Welträtsel gegenüber. Der Naturalismus verwandelte sich in Neu-Romantik, Zola wurde abgelöst von Maeterlinck. (BM 106)

Aus dem passiv-forschenden Helden des naturalistischen Dramas erwachsen nun „Helden der Willenlosigkeit", was Lublinski als Soziologe scharf kritisiert. Die neoromantische Literatur wirke schädigend auf den Fortschrittswillen einer Gesellschaft, da sie aus der verfeinerten Stimmungstechnik heraus eine völlige „Hingabe an die Natur" propagiere (BM 178).

Im Zentrum von Lublinskis Entwicklungsgeschichte der Neoromantik steht dabei Friedrich Nietzsche. „Nietzsches Zarathustra ist ein durch und durch romantisches Werk, ein Gipfel der modernen Romantik", und genauer: „Einem Nietzsche ist gelungen, was ein Novalis vergeblich erstrebte: als ein Einzelner eine Mythologie, eine Symbolik, eine Religion zu erzeugen" (BM 127). Vor allem dank der strengen, elegischen Form sei ihm eine „Mystik aus Marmor" gelungen (BM 130),

---

[412] Dabei schaut Lublinski vor allem auf Johannes Schlafs *Meister Oelze*, auf *Die Familie Selicke* von Holz und Schlaf und schließlich auf Holz als Theoretiker, vgl. ebd.
[413] Vgl. oben, Abschn. 2.1.3.

die Lublinski nur gelten lässt, da sie eine „stilistische Synthese“ schlägt: „Zum erstenmal in der deutschen Literatur und, mit Ausnahme von Dante, zum erstenmal überhaupt geschah es, daß ein großer Romantiker ein großer und herber Stilkünstler gewesen ist“ (BM 130). Im *Zarathustra* findet sich also das Manko des zeitgenössischen Romantik-Modells nach Georg Brandes, die fehlende Entsprechung von Inhalt und Form, produktiv aufgehoben. Allerdings fordert Lublinski nun eine Soziologisierung der Kunst, genauer: eine Annäherung von Literatur und Gesellschaft, mit der alle Romantik vom Naturalismus abgelöst werde. Nietzsche erklärt er somit zum Ausgangs- und Höhepunkt der modernen ‚Neuromantik‘, sie selbst führe die Moderne aber auf einen falschen Weg.

Damit verfolgt Lublinski eine (offen ausgestellt) politische Agenda, die selbst keineswegs frei von reduktionistischen Zuspitzungen bleibt, wie er sie an der Neoromantik scharf kritisiert. „Dieses Buch versucht sich an einer Aufgabe“, lässt er die Leser der *Bilanz* in einer Vorrede wissen:

> Die letzten zwanzig Jahre der modernen Literatur sollen nicht nur ästhetisch abgeschätzt, [...] sondern vor allem auf ihr unbewußt waltendes Grundgesetz zurückgeführt und an diesem Maßstab gemessen und kritisiert werden. […] Es wird die Hoffnung, ja sogar der ziemlich dringende Wunsch ausgesprochen, die Moderne möchte zur Selbstbesinnung gelangen, sich ihres Grundproblems bewußt werden. (BM V)

Es ist bezeichnend, dass Lublinskis Monographien in ihren Problemdiagnosen zu zwei jeweils unterschiedlichen Ergebnissen gelangen. In der *Bilanz der Moderne*, dem früheren und deutlich reflektierteren Text, problematisiert er eine wachsende Differenz zwischen den Paradigmen ‚Kultur‘ und ‚Zivilisation‘, deren Gegensatz laut Stephan Stachorski eine Art „Modethema“ seit den 1880er Jahren darstellt.[414] Nach Karl Lamprecht, dessen Definition Lublinski in seinem Buch aufgreift (BM 109 f.),[415] umfasst der Zivilisationsbegriff jeden rationalistisch-technischen Zugriff zur Welt, während der Kulturbegriff ihren jeweils geistig-künstlerischen Anteil benennt.[416] Lublinski nun, in seiner *Bilanz*-Schrift noch erklärter Marxist und Verfechter des Klassenkampf-Ansatzes, setzt sich emphatisch für ein „Verschmelzen der beiden Elemente“ ein: Geistiges und politisch-ökonomisches Handeln sollen ineinander verflochten werden, sodass „die Seelenstimmung einer stark subjektiven Generation“, wie sie die junge Moderne kennzeichnet, mit der „Ehrfurcht für die schlichte Sachlichkeit des Lebens“ synthetisiert wird (BM 114). „Künstler-Politiker“ und „Kulturpolitik“ lauten seine konkreten Vorschläge, um das Grundproblem der Moderne, den Gegensatz zwischen Kultur und Zivilisation, zu überwinden (BM 114, 116).[417]

---

[414] Stephan Stachorski: Kultur vs. Zivilisation. In: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2015, S. 315–317, S. 315.
[415] Konkret zitiert Lublinksi dort Karl Lamprechts *Deutsche Geschichte in zwölf Bänden* (1891–1909).
[416] Vgl. Stachorski: Kultur vs Zivilisation.
[417] Den Typus des Künstler-Politikers behandelt auch Thomas Mann: Betrachtungen einen Unpolitischen [1918]. Hg. v. Hermann Kurzke, Heinrich Detering. Frankfurt a. M. 2013, S. 32 – nicht

Neoromantik aber fördere ausschließlich eine einseitige ‚Kultur', da sie die ökonomische und politische Komplexität notorisch ausklammere.[418] Paul Scheerbart erhält als „gewalttätiger und leidenschaftlicher Europäer" noch das wohlwollendste Urteil unter den frühen Neoromantikern (BM 137), während Frank Wedekind, Peter Hille, Wilhelm Bölsche, Alfred Mombert und Johannes Schlaf entweder Form- und Willenlosigkeit oder „Blut- und Rassenmystizismus" vorgeworfen werden (BM 163). Maurice Maeterlinck schließlich erkenne am deutlichsten „das Problem, daß der ganzen Neu-Romantik und der Moderne überhaupt zugrunde liegt: das Verhältnis des Individuums zum Kosmos, zur Weltstimmung" (BM 174); auch wenn er sich auf dieser Basis fatalerweise für eine märchenhafte ‚Weltflucht' entscheide. Zwar ist der *Bilanz*-Text bei jedem Autor um ein differenziertes Urteil bemüht und erkennt auch die Stärke der Neoromantiker auf dem Gebiet der kleinen Formen an; am Ende gelinge es der Strömung aber nicht, „für das Verhältnis zwischen Mensch und Welt die ausgleichende Formel zu finden" (BM 180).

Fünf Jahre später weitet sich diese Forderung nach einer Synthese von Kultur und Zivilisation im *Ausgang der Moderne* zu einem universalistischen Grundgesetz aus, das in seiner Polemik deutlich an Reflexionsniveau verliert. „Vorläufig füllen seine Bastarde den Vordergrund aus", so ein neuer Passus über Nietzsche, „diese Neuromantiker, die Schädlinge sind und sterben müssen, damit die gebührende und legitime Nachkommenschaft den Platz an der Sonne gewinnt. Darum, im Namen Nietzsches, gegen Nietzsche und gegen die Neuromantik!" (AM 73) Der Gegensatz zwischen Kultur und Zivilisation wird im *Ausgang der Moderne* zu einem unter vielen,[419] wie auch die marxistische Position im Zuge einer „Kritik meiner ‚Bilanz der Moderne'" aufgegeben wird (AM 225). Stattdessen modifiziert Lublinski seinen Appell zu einer großflächigen „Kultursynthese", in der alle möglichen polaren Gegensätze auf Grundlage eines strengen Formwillens vereint werden sollen: „[E]rst wenn die moderne Kultursynthese geschaffen ist, früher keineswegs, dann haben wir auch die moderne grosse Kunst, die über ihre Zeiten hinweg in alle Zeiten hineinzuwachsen vermag." (AM 43) Diese zeitunabhängige

unwahrscheinlicher Weise im Anschluss an Lublinski bzw. Robert Scheu, den Lublinski in seinem Kapitel über Kulturpolitik bespricht.

[418] Auch der späte Nietzsche begehe laut Lublinski den Fehler, die Brücke zwischen Individuum und Gesellschaft zu zementieren, indem er sich dem Übermenschen, einem Subjekt ohne alle Zivilisation, zuwendet: „[W]oher stammt das große Individuum? Was für Quellen mußten zu diesem Strom zusammenfließen? An dieser Frage wurde Nietzsche zum Neu-Romantiker" (BM 122). Eine solche, einseitig verschmelzende Forcierung von Individuum und Geist führe im Zarathustra schließlich zu Ansätzen einer biologischen Zuchtwahl, sodass Nietzsche „physiologische Romantik [betreibt], wie nur einer; wie Wagner, wie Schopenhauer, wie die Alldeutschen und Antisemiten" (BM 125).

[419] Ganz verschwunden ist der „fast unheilbare[] Zwiespalt zwischen Kultur und Zivilisation" im Ausgang der Moderne nicht, vgl. ebd., S. 64, wird aber als „unendliche Kluft zwischen Literatur und Leben" nun zu einer Universaldiagnose ausgeweitet.

Kunst nennt Lublinski nun „klassisch“, sodass er zusammen mit ihrem Hauptvertreter Paul Ernst auch einer ‚Neuklassik‘ der späten 1900er Jahre zugerechnet wird.[420]

Wiederum im Sinne eines dialektischen Prinzips (und damit durchaus nah an Ricarda Huch) deutet Lublinski die Moderne als ein ausdifferenziertes System von Gegensätzen, die allesamt noch zu ihrer Vereinigung geführt werden müssen. „Der tiefste Grund für die ungenügende Leistung der Moderne“, so Lublinskis Angebot, „liegt in ihrer Unfähigkeit zur Synthese begründet, weil sie bisher nicht jene Kultur- und Zauberformel fand, die gleichsam das ganze Leben mit einem Grundgedanken erfüllte, der kraft der Notwendigkeit herrschte anstatt aus Willkür und Laune.“ (AM 294) An diesem wiederkehrenden Argument lässt sich die implizite Nähe zu ebenjenem Diskurs nachweisen, den Lublinski mit aller Emphase angreifen möchte: Auch die neue Romantik nach Hermann Bahr strebte zu einer Vereinigung der gegensätzlichen Pole, zu einer „Synthese des Individualistischen und Sozialistischen“;[421] Ricarda Huch definierte Romantik als „Vereinigung von Fühlen und Wissen“ (RO 111); und auch Eugen Diederichs fordert eine „Universalität der Welterfassung“, um „die Welt als etwas Ganzes genießen und betrachten zu können“.[422] Vor allem in ihren Anforderungen an die moderne Literatur decken sich Lublinski und Diederichs ohne Zugeständnisse: „Welcher Glaube“, so Lublinski, „hat gegenwärtig Anspruch auf die Oberherrschaft, unsere Kultur zur Synthese gelangen zu lassen? Darauf muss die Antwort lauten: der unerschütterliche Glaube an eine universale Humanität, der aber, besser als im achtzehnten Jahrhundert, um die ewigen Zwiespältigkeiten Bescheid weiss.“ (AM 307)

Lediglich in der Auswahl des historischen Vorbilds findet von der Neoromantik zu Lublinskis neuklassischen Synthese-Bestrebungen eine Verschiebung statt, nicht aber in ihrem universalistischen, kultursynthetischen Programm. Die Probleme der ‚alten Romantik‘ tauchen bei Lublinski als Manko der ‚Neuromantik‘ wieder auf, obwohl Aspekte wie Formschwäche und Syntheseschwierigkeiten schon bei Hermann Bahr überwunden werden sollten. Lublinskis *Bilanzen* lassen sich damit als Hinweis dafür heranziehen, dass die Ziele der literarischen Neoromantik bislang nicht eingelöst werden konnten und lediglich in neuem Gewand wiederkehren: Die triadische Geschichtserzählung der Moderne wird dergestalt reformuliert, dass nicht mehr Romantik und Naturalismus, sondern stattdessen Naturalismus und ‚Neuromantik‘ synthetisiert werden müssen. Für Paul Ernst, Samuel Lublinski und Wilhelm von Scholz lautet das Label für ein Goldenes Zeitalter nun ‚Neuklassik‘, in der eine zeitenthobene Literatur zum *Ausgang* (aus) *der Moderne* führt.

‚Neuklassik‘ und ‚Neuromantik‘ sind somit in ihren Forderungen an die Literatur, in ihrer diskursiven Anlage und ihrer Feldposition strukturell homolog. Hanns Heinz Ewers wird beide Strömungen in seinem zeitgenössischen *Führer durch*

---

[420] Vgl. Dieter Borchmeyer: Neuklassik. In: Ders., Viktor Žmegac (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen 1994, S. 331–334 sowie einschlägig Wöhrmann: Programm der Neuklassik.

[421] Bahr: Henrik Ibsen, S. 82.

[422] Diederichs: Aus meinem Leben, S. 24 sowie Diederichs: Zur Jahrhundertwende, o. S.

die moderne Literatur (1906) entsprechend unter dem Stichwort „Renaissanceromantik“ subsumieren, da sie gleichermaßen das „Abdanken des Naturalismus zugunsten *selbstgewählter Erben*“ fordern und einlösen:[423]

> ‚*Renaissanceromantik*‘ schrie man, und wieder war ein neues Schlagwort geprägt, die neue Richtung getauft. [...] Die Renaissancemenschen schossen und schießen wie Pilze aus dem Boden. Überall witterte man Schätze, überall grub man. Selbst in dem gottverlassenen siebzehnten Jahrhundert fand man moderne Geister, und *Christian Günther* mußte sich auf Büttenpapier bequemen. *Heinse*, *Jean Paul* und noch so mancher der armen Vergessenen bestieg wieder das Piedestal.[424]

Ob also neue Romantik, neue Klassik oder hysterische Renaissance: Tatsächlich liegt es auch mit Blick auf Samuel Lublinski nahe, die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen den konkurrierenden Subströmungen zu betonen, die sich zwar unterschiedliche Bezugssysteme (bzw. „Erben“) auf die Fahnen schreiben, sich aber programmatisch nur in Nuancen unterschieden. Auch die beiden *Bilanzen der Moderne* wiederholen ein triadisches Entwicklungsmodell und die Versöhnungshoffnungen zwischen zwei antagonistischen Gesellschaftsbereichen, sodass sich in Lublinskis Analyse (im Vergleich mit Bahr) lediglich das Feindbild vom Naturalismus zur Neoromantik verschoben hat.

Immerhin findet mit der Abkehr von den explizit romantischen Vorbildern auch eine Verschärfung einiger Kernaspekte statt, nachdem der Markt mit neoromantischer Literatur gesättigt erscheint. Zuerst verschwindet in dieser Spätphase, ganz basal, manche intertextuelle Romantik-Referenz zugunsten alternativer Vorbilder, was aber an den zugrundeliegenden Erzählstrategien häufig wenig verändert. Zweitens wird die Forderung nach einer größeren Formstrenge in der Literatur lauter, die sich nur mithilfe eines „starken Willen[s]“ der Literaturproduzenten realisieren lasse (AM 48). Der größte Kritikpunkt in Lublinskis *Ausgang der Moderne* richtet sich in diesem Sinne gegen die neoromantische Willensschwäche, die flächendeckend in dieser späten Phase überwunden werden soll:

> Somit muss bei den Neuromantikern unserer Epoche gerade der Wille nicht besonders entwickelt sein, und was ihnen davon allenfalls beschieden ist, gebrauchen sie nicht, um zu erobern und zu handeln, sondern um die Aussenwelt abzuhalten und sich in das Reich ihrer Träume innig einzuspinnen. Die Passivität wird ein Prinzip, und weil in ihrem Blut kein Eisen ist, so halten sie Grösse für Heuchelei und glauben nur an die Zartheit, die sie in jedem Fall weit über Kraft und Willen stellen. (AM 53)

[423] Hanns Heinz Ewers: Führer durch die moderne Literatur. 300 Würdigungen der hervorragendsten Schriftsteller unserer Zeit [1906]. Unter Mitwirkung von Victor Hadwiger, Erich Mühsam, Rene Schickele. Hg. v. Danielle Winter, Arne Glusgold Drews. Hannover 2006, S. 20. Der Begriff „Renaissanceromantik“ ist darüber hinaus nur an Einzelstellen zu finden (z. B. bei BM 120), trifft aber auf die Poetologie Eugen Diederichs exakt zu, vgl. Abschn. 2.2.3.
[424] Ebd., S. 25.

Vor allem auf Hugo von Hofmannsthal münzt Lublinski seine Kritik an der Willensschwäche, „weil er die Neuromantik vielfach in seiner Person zusammenfaßt und in einer typischen Weise ihre Vorzüge, Mängel und Schicksale repräsentiert".[425] Hofmannsthal und die Neoromantik haben demnach nur als entwicklungsgeschichtliche Durchgangsstation ihre Berechtigung, da sie die Stimmungs- und Ahnungstechniken verfeinert haben. Nun aber müsse man Hofmannsthal bekämpfen, auf dass, so Lublinski, „hoffentlich seine Gegenwart von der Zukunft verleugnet wird" (AM 92)

An Lublinski als schärfstem Kritiker der Neoromantik zeigt sich, dass auch ein selbsterklärter ‚Neuklassiker' die wesentlichen Forderungen der Neoromantik reproduziert und strukturell weiterführt – in seinem Spätwerk sogar bis in die biologistisch-monistische Argumentation hinein. Ungeachtet der aufschlussreichen Entwicklungsgeschichte, die Lublinski formuliert, zeigen sich alternative Traditionsaneignungen (wie ‚Renaissancismus' und ‚Neuklassik' um 1900) lediglich als Verschärfungen der Neoromantik. Zwar wird der Begriff von ‚Romantik' abgestreift und harsch kritisiert, was u. a. auf seinen Verlust an symbolischem Kapital hinweist, um mithilfe von neuen Bezugsgrößen wie ‚Klassik' einen formalästhetischen Innovationsdruck an Literatur nur noch drastischer zu formulieren. Mit romantischen Motiven möchte diese neue Tendenz nun nichts mehr zu tun haben, womit die Neoromantik (im hier definierten Sinne) ihrem Ende entgegen geht – ohne dass eine ‚Neuklassik' sie langfristig überdauern würde.

2.3.2 Überwindung der Ironie: *Neuromantik* (1906) als Entwicklungsstation bei Ludwig Coellen

Nachdem ‚Romantik' im Eugen Diederichs-Verlag bereits kämpferisch als eine „Sehnsucht nach der Eroberung neuer Gebiete" definiert wurde,[426] erscheint im Jahr 1906 eine Monographie im selbigen Verlag unter dem kurzen Titel *Neuromantik*, die diesen Topos in eine kulturphilosophische Entwicklungsgeschichte

[425] Wo Hofmannsthal laut der *Bilanz der Moderne* noch „Dichter" und „trotzdem kein Romantiker" sei (BM 247), beschreibt ihn Lublinski im *Ausgang der Moderne* nicht mehr als Dichter, sondern als neoromantischen ‚Redner', da ihm der Wille zur Formentscheidung und damit auch die Fähigkeit, „Unmittelbarkeit" in seiner Dichtung zu erzeugen, fehle (AM 85). Aufgrund einer schwächlichen Nervenanlage „von der Natur nicht zum Dichter bestimmt", unternehme Hofmannsthal eine für die Neuromantik typische Entwicklung: „Ursprünglich nämlich begann er […] als ein zarter und geschmeidiger Neuromantiker", der in der Kleinform Stimmungen und Ornament zu neuer Größe führte, um sich an den längeren Formen in Selbstüberschätzung zu überheben (AM 86 f.). In dieser Überforderung geht er einen Pakt mit dem Mythos ein, so auch mit der physiologischen Romantik und dem Darwinismus, den Lublinski immer noch ablehnt: „Es ist nur noch ein Schritt von der sensualistisch triebhaften Tragödie des späten Hofmannsthal zu einer Rassentheorie, die kurzweg die Kultur in ihrer Gesamtheit aus der physiologischen Disposition der Kulturträger herleitet" (AM 62).

[426] Diederichs (Hg.): Verlagskatalog, S. 40.

einbettet.[427] Auf den ersten Blick kann diese Essaysammlung, die eine These der Kulturschwankung ausbreitet, als emphatische Verteidigung des Maeterlinck'schen Mystizismus gelesen werden. Auf den zweiten Blick aber legt Coellen eine Kulturmorphologie vor, die populärphilosophisch an die zeitgenössischen Debatten anschließt und ein in sich kohärentes Entwicklungsmodell anbietet, das tatsächlich einige Hauptprobleme der Neoromantik aufdecken kann. Wo Samuel Lublinski als schärfster Kritiker der Neoromantik auftritt, da ist Coellen ihr emphatischer Verteidiger, der mit offengelegten Prämissen die geschichtsphilosophische Legitimation wiederkehrender Romantik-Aneignungen nachreicht.

Über den Autor Coellen ist insgesamt wenig bekannt; vor allem in der Forschungsliteratur ist kaum eine sichere Information über den publikationsfreudigen Kunsthistoriker und Philosophen zu finden.[428] Lediglich auf Grundlage seiner Schriften lässt sich das Werk Dr. Ludwig Coellens (1875–1945) grob kontextualisieren: Nach einer Promotion im Fachbereich der Geologie (*Der Gegensatz in den aussertropischen Klimaten der Continentalen West-und Ostküsten auf der Nordhemisphäre,* 1901) wendet sich Coellen bald der modernen Literatur und vor allem dem Drama zu, das er aus einer philosophischen Perspektive einzuordnen versucht (*Modernes Drama und Weltanschauung*, 1903). Coellen gibt sich als literarisch kundiger Philosoph zu erkennen, dessen eigene *Weltanschauung* stark auf der Lektüre Hegels fußt – was sich auch im anschließenden *Neuromantik*-Essayband niederschlägt.[429] Coellen kommt das philosophiegeschichtliche Verdienst zu, Hegels Ansatz neu zu lesen und auf die zeitgenössische Kulturlandschaft anzuwenden. Mit Blick auf die Hegelrezeption der Moderne gelangt er dabei zu der These, „daß man über Darwin Hegel […] vergaß“, obwohl Darwins Entwicklungslehre das dialektische Prinzip eigentlich empirisch bestätige (NR 63). Die Unpopularität Hegels fällt schließlich auch Coellens morphologischen Studien zur Last: Über eine produktive Rezeption des *Neuromantik*-Bandes lassen sich zeitgenössisch kaum Nachweise finden;[430] und auch Coellens spätere Monographien zur Kunst- und Kulturgeschichte, die den Hegelianischen Ansatz weiterverfolgen,

[427] Ludwig Coellen: Neuromantik. Jena 1906, wird im Folgenden im Fließtext mithilfe der Sigle NR und der anschließenden Seitenangabe zitiert.

[428] In der Literaturwissenschaft wird Coellen vorrangig über seine Neuromantik-Monographie zitiert, ohne über den Text hinaus eingeordnet zu werden. In diesem Zusammenhang nennen ihn alle einschlägigen Forschungen, so exemplarisch Ulbricht: Neuromantik, S. 67, Sprengel: Neuromantik, S. 335 und Breuer, Wegmann: Wie romantisch ist die Neuromantik, S. 12 f. dort als „Programmschrift“.

[429] Schon in Ricarda Huchs Romantik-Monographien ließ sich eine implizite Nachwirkung der dialektischen Argumentationsweise nach Hegel nachweisen, die bei Huch möglicherweise von den Ansätzen Hayms und Hettners adaptiert wurde. Vgl. auch Michael Ansel: Prutz, Hettner und Haym. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung zwischen spekulativer Kunstdeutung und philologischer Quellenkritik. Tübingen 2003 sowie oben. Anm. 608.

[430] Eine der raren Reaktionen findet sich bei Ludwig Stein: Die neuromantische Bewegung unserer Tage. In: Nord und Süd 32.125 (1908), S. 203–215, S. 205, wenn auch in kritischer Abgrenzung.

nehmen in den 1910er und 1920er Jahren eine Randstellung ein.[431] Zwar ist Coellen damit heute ein Vergessener der Wissenschaftsgeschichte; allerdings liefert er im *Neuromantik*-Band ein konzises Modell von Neoromantik, das einen unerwartet erhellenden Blick auf die Prozesse rund um die Wiederaufnahme der Romantik anbietet.

Prämissen: Coellens Theorie der zyklischen Kulturschwankung

Die Aufsatzsammlung zur *Neuromantik*, in der – dem Vorwort zufolge – bereits erschienene Essays zu einer „organische[n] Einheit" zusammengefasst werden,[432] eröffnet mit der selbstbewussten Verteidigung eines unvernünftigen „Mystizismus" (NR 3). Intuition einerseits und rationalistische Logik andererseits werden vom Text nicht als gleichwertige Mittel der Welterkenntnis behandelt. Stattdessen stellt der intuitive, mystizistische Zugriff laut Coellen, anschließend an Maeterlincks *Schatz der Armen*, eine höhere Entwicklungsstufe im Vergleich zum Vernunftdenken dar. Ein Zugang zur Welt über Intuition, wie ihn Kunst und Literatur anwenden, führe zu einer fortschreitenden Bewusstwerdung über das eigene „Sein", welches wiederum als die höchste göttlich-biologische Entität definiert wird.[433] Um sich dem ‚Sein' also bewusst zu werden, müssen die jeweiligen Tendenzen im künstlerischen Bereich ernst genommen werden. Denn: Jede ethische Kunst vermittelt eine „rätselhafte Ahnung der Weltseele", bei Coellen: „Stimmung" genannt, und im Studium der Kunst lassen sich Ziel und Symptom eines ‚Seins' im Sinne der Weltseele erkennen, was als „Kulturentwickelung" definiert wird (NR 18). So weit, so esoterisch.

Die Begründung dieser mystizistischen Annahmen aber geschieht über eine Rekalibrierung des ‚Entwicklungs'-Begriff und steht so mit beiden Füßen in der zeitgenössischen Wissenslandschaft. „Welches ist denn das rechte Verhältnis zwischen dem logischen Erkennen und der Intuition?" (NR 11), fragt Coellen und referiert damit auf eine erkenntnistheoretische Debatte, die viele Akteure zur Jahrhundertwende umtreibt.[434] Er liefert folgende Antwort: „Diese Frage, deren Lösung die Grundfrage der modernen Weltanschauung ist, hat uns Hegel beantwortet; er hat das Dilemma beseitigt durch die Entwickelungsidee: dem allgemeinen Sein ist die Entwickelung immanent." (NR 11 f.) Die Kulturentwicklung sei „der wahre Sinn unseres Lebens", so Coellen, und sie beruhe auf einem beständigen „Fortschritt, der ein bestimmtes Ziel in sich schließt, eine Entwickelung in meliorem partem" (NR 12).[435] Ernst Haeckels Bestseller über die *Welträtsel*

[431] So zum Beispiel Ludwig Coellen: *Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu* (1921) und ders.: *Kunstform und Organismus* (1928).

[432] Ludwig Coellen: Vorwort. In: Ders.: Neuromantik. Jena 1906, o.S.

[433] Ebd., S. 12f: „Das Weben des Seins, seine Aktivität ist das tiefste Geheimnis, das die einen Gott, die anderen Schicksal nennen, das jenseits aller Erkenntnis steht und doch die gewisseste Realität ist".

[434] Um diese Frage kreist exemplarisch auch die rege Debatte um Maeterlincks *Schatz der Armen*, siehe oben, Abschn. 2.2.2.

[435] Ebd., S. 12.

(1899) bleibt zwar unerwähnt, allerdings liefern Haeckels Werke die wissensgeschichtliche Grundlage für den hier verwendeten Entwicklungsbegriffs, der zur Jahrhundertwende kursiert und von Coellen nun auf einen früheren Urheber, nämlich Hegel statt Haeckel, umgemünzt wird.[436]

In einer solchen Geschichtserzählung wird das „Mysterium der Einheit des Seins“ in das Fortschrittsmodell der Moderne eingebettet (NR 12). Die Intuition als Erkenntnismethode erfährt bei Coellen eine doppelte Rechtfertigung: Zum einen sei die intuitive ‚Ahnung‘ von Entwicklungsprozessen der logischen Erkenntnis vorgelagert, da der Prozess der rationalen Bewusstwerdung selbst im Werden begriffen ist; die Intuition reagiert demnach schlicht zügiger auf Veränderungen als die Vernunft. Zum anderen zeige sich in den aktuellsten Kulturströmungen, so auch in der ‚Neuromantik‘, per se die am höchsten entwickelte Bewusstseinsstufe einer Kultur, was der Intuition nach Maeterlinck allein aufgrund ihrer Aktualität im Kunst-, Literatur- und Wissenschaftsdiskurs eine historische Legitimität verschafft. Modernisierung wird als ein Prozess der Bewusstwerdung verstanden, und so „verschwindet der Dualismus zwischen dem logischen und dem intuitiven Erkennen, soweit er verschwinden kann: die Entwickelung der Vernunftkultur ist eine stetige Eroberung im Reiche des reinen Seins, ist ein Werden des logischen Erkennens zur Intuition.“ (NR 14)

Dieser historische Wandel von der Vorherrschaft der Vernunft zur Intuition, vom Naturalismus zur Neoromantik, vollzieht sich laut Coellen in der jüngsten Geistesgeschichte nicht zum ersten Mal, sondern erscheint stattdessen als ein ewig wiederkehrender Prozess, der – nach dem bekannten romantischen Prinzip – selbst einem triadischen Schema folgt. Jede „Kulturschwankung“, so bezeichnet Coellen die Genese einer neuen „Periode“ mit einem einheitlichem „Stil“ (NR 27), wird eingeleitet durch eine Zeit des *Naturalismus*, der die vorherrschenden Normen, Stilregeln und Wahrheiten außer Kraft setzt. „Überschätzung der dialektischen Erkenntnisse, Abweisung des Metaphysisch-Religiösen sind die Zeichen eines solchen Naturalismus.“ (NR 28) In einem zweiten Schritt wird die naturalistische Zersetzung durch eine *Romantik* abgelöst, die eine kompetitive Suche nach „neue[n] Form[en] der Erscheinung“ darstellt: „[D]ie romantische Kunst ist eine Kunst des Kampfes, der Eroberung“, so Coellen deutlich, und es ist ein „Kampf, der auf *Stilbildung* hinausläuft“ (NR 29):

[436] Aufschlussreich bringt es Ernst Haeckel: *Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie* [1899]. Leipzig 1919, S. 577 in einem Nachwort (seit der zweiten Auflage) auf den Punkt: „Ja, Entwicklung ist auch hier das Zauberwort, welches alle ‚Welträtsel‘ […] zur Lösung führt.“ Zwar unterscheiden sich Hegels Dialektik und Haeckels Monismus durchaus fundamental voneinander, u. a. in ihren Untersuchungsgegenständen (Idee vs. Substanz) und ihren teleologischen Fluchtpunkten. Vgl. Thomas Posch: Hegel und Haeckel über Evolution und Gradualismus. In: Olaf Breidbach, Wolfgang Neuser (Hg.): Hegels Naturphilosophie in der Dritten Moderne. Berlin 2010, S. 101–118. Der Entwicklungsbegriff lässt sich allerdings, wie von Coellen unternommen, als naheliegender Anlass nehmen, das zeitgenössische Wissen über (biologistische) Entwicklung mit Hegels Ideengeschichte zu amalgamieren.

> Erfahrung und Seinsidee sind nicht harmonisiert, ja bilden vielfach unvermittelbare Gegensätze. Der Künstler, den das ungebändigte, unnormierte Chaos der Dinge bedrängt, […] sucht die künstlerische Form als die Harmonie von Erfahrung und Seinsidee; er sucht das Chaotisch-Mystische, das alles Leben durchsetzt, in den dialektischen Prozeß des Bewußtseins zu fassen. Und da die Kunst ihre Normen erst gewinnen muß, so gehört es zum Wesen des Romantischen, ein Unfertiges, unbegrenzt und ungemessen Schweifendes zu sein. (NR 29f.)

Sobald feste Stilnormen nach den Kämpfen der Romantik gefunden sind, folgt die dritte und finale Phase: Die Romantik wird abgelöst durch eine *Klassik*, welche Kunstwerke „in vollendete[r] Harmonie“ und nach stabilen Prämissen erschafft. „Klassische Kunst ist eine Kunst des Friedens, des ruhigen Besitzes“ (NR 30). Allerdings, und in diesem Aspekt unterscheidet sich Coellens Geschichtsteleologie von anderen zeitgenössischen Ansätzen, ist die Kulturentwicklung mit der Etablierung einer neuen Klassik keineswegs abgeschlossen: Die klassische Periode „trägt immer schon […] den Keim des Zerfalles“ in sich (NR 31), da ein neuerlicher Naturalismus ihre etablierten Normen angreifen und im Zuge der romantischen Eroberung durch einen aktuelleren Stil ersetzen wird.

Naturalismus, Romantik und Klassik also bilden jeweils eine abgeschlossene Stilperiode, die auf ihrem Höhepunkt von einer neuen Periode abgelöst wird.[437] Coellen fasst ein solches „Idealschema“ des Kulturverlaufes in wenigen Sätzen zusammen:

> Eine naturalistische Epoche vernichtet eine bestehende Stilharmonie; sie ist in gleicher Weise die Zeit des Kunstverfalles und der Vorbereitung einer neuen Kunst, einer neuen romantischen Stufe, einer Stufe der Stilbildung. Klassizität ist die Vollendung dieses Stils zu festem Maß und fester Umgrenzung: so wird das Klassische jeweils das Ende einer Romantik. (NR 30f.)

Mit der folgenden Revision des Klassischen durch einen Naturalismus beginne die Kulturschwankung von neuem, was Coellen an drei historischen Beispielen vorführt: am „Übergang zum Christentum“ (NR 35);[438] am Periodenwechsel „vom Mittelalter zur Neuzeit“, der Renaissance (NR 37);[439] und an der romantischen

[437] Die unscharfen Epochenbegriffe behandelt Coellen als metasprachliche Schulfälle: Im Naturalismus der 1880er Jahre zeige sich exemplarisch das Wesen einer jeden naturalistischen Phase, und auch in der Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts kommen „[a]lle Kennzeichen einer romantischen Stufe“ zum Vorschein (NR 31): Sie „lehrt uns […] das Typisch-Romantische erkennen, falls wir sie ihrer zeitlichen Merkmale entkleiden“ (NR 32).

[438] Epikurismus und Skeptizismus stellen in diesem Fall einen „Naturalismus“ dar; Neuplatonismus und Theosophie ‚Romantik‘. Für die ‚Klassik‘ gibt er keine Beispiele, sondern behauptet, sie käme „erst spät“ (NR 35).

[439] Als ‚Naturalismus‘ werden hier Kepler und Galileo, in der Kunst Donatello und Fra Filippo Lippi angeführt; Giordano Bruno hingegen sei ‚Romantik, wie in der Kunst ebenso Mirandola, Botticelli und Andrea Mantegna – „der wahre Romantiker“ (NR 37). ‚Klassiker‘ seien schließlich Fra Bartolomeo, Leonardo, Raffael und Michelangelo.

Schule um 1800. In jeder dieser historischen Ausprägungen offenbart sich wiederum das einheitliche Telos der Kulturentwicklung: Das Wesen des ‚Seins' zielt konsequent auf die „Steigerung des Bewußtseins" (NR 26), genauer: auf „die Erhebung des Unbewußten ins Bewußte" (NR 61). Eine eigene romantische Note liegt in der tendenziellen Unabschließbarkeit dieses Vorgangs: Indem das Ziel des Seins ausschließlich als Entwicklung definiert wird, erfüllt es sich in jedem kulturellen Fortschritt und formuliert sich dennoch in jeder Periode neu. Das Coellen'sche Modell der Kulturentwicklung bleibt damit unabschließbar, was es selbst zum Ausdruck eines neoromantischen Denkmodells macht.

Diagnose: Coellens Problemdifferenz zwischen alter und neuer Romantik
„Soll denn die romantische ‚Blaue Blume' wieder zu einer phantastischen Blüte erstehen?", fragt Coellen mit Blick auf die gegenwärtige *Neuromantik* (NR 26), um die Frage entschieden zu verneinen. Auf Grundlage des Entwicklungsmodells beweise eine neue Romantik nur, „daß auch die Gegenwart eine Zeit der Kulturschwankung, eine Zeit der Stilbildung ist, daß auch wir wieder in einer romantischen Stufe begriffen sind, die zur Klassizität drängt." (NR 39) ‚Neuromantik' ist für Coellen somit keine epigonale Auferstehung der alten Romantik; vielmehr handelt es sich um eine weiterentwickelte Nachkommenschaft:

> Wenn wir […] die alte Romantik untersuchen und mit der Gegenwart vergleichen, dann freilich werden sich Vergleichspunkte die Fülle bieten. Dann wird sich zeigen, daß ihre Probleme die Grundlage zu den unseren bilden, daß die Gegenwart dort ansetzt, wo diese Zeit endete, mit einem Wort, daß die alte Romantik das Fundament der Gegenwart darstellt. (NR 39f.)

Die beiden Epochen verbindet zum einen eine strukturelle Verwandtschaft; zum anderen hebt sich Coellens Neuromantik durch eine höhere Entwicklungsstufe von der alten Romantik ab, sodass umgekehrt zeittypische Differenzen zutage treten.

Die strukturelle Verwandtschaft zur „alten Romantik" (NR 39) führt der Text in einer ausführlichen Analyse der *Kulturschwankung um 1800* vor. Erneut wird die kulturelle Situation des frühen 19. Jahrhunderts mithilfe zeitgenössisch-‚moderner' Vokabeln revitalisiert, um die Gemeinsamkeiten grell aufleuchten zu lassen: „Eine nervös gesteigerte Empfindsamkeit wird zur Zeitkrankheit", lautet die Diagnose für eine „verzweifelnde Dekadence" um 1800 (NR 42), und exemplarisch charakterisiert Hölderlin „am besten den Typus des dekadenten Ästheten" (NR 48).[440] Allerdings wird Romantik nicht nur als *Phase* der Kulturschwankung, sondern auch als *Periode* definiert: Im Zuge einer problematischen Begriffsdopplung bezeichnet Coellen ‚die romantische Schule' zum einen als die gesamte Stilperiode von der zweiten Hälfte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, zum anderen besitzt die historische Romantik selbst eine naturalistische, eine romantische und eine klassische Phase. Aufklärung und Sturm und Drang stellen einen ‚Naturalismus' der Romantik dar, als deren Vertreter Lessing, Winckelmann, Goethes *Götz*

[440] Auch Jean Paul und Tieck seien „Typen dieser Dekadence" (NR 44).

von Berlichingen und Schillers *Räuber* angeführt werden. Vornehmlich die ‚romantische Romantik' muss sich bei Coellen dem Vergleich mit der Gegenwart stellen: Hier koexistiert der „Typus des Übergangsmenschen, […] des *Dekadenten*" (NR 41) mit einem „wirklichkeitsfremde[n] *Ästhetentum*" (NR 44), denen die kämpferischen Romantiker jeweils zugeordnet werden.[441] Die Klassik der Romantik schließlich lasse sich vor allem bei Schopenhauer und Goethe seit der *Iphigenie* fassen, in welcher „die romantische Leidenschaftlichkeit, das romantische Übermaß zur hellen Klarheit einer poetisch-erhabenen Seelenruhe" gezähmt werde. (NR 58)

Alle drei Phasen aber verbindet ein gemeinsames Problem, das auch in der Klassik (der romantischen Periode) nicht gelöst, sondern lediglich in Form gepresst wird. Das grundlegende „Dilemma […], das den *romantischen Kampf* heraufbeschwört", lautet wie folgt: „[D]as Bewußte steht starr gegen das Unbewußte, […] der Individualismus gegen die Hingabe an das All." (NR 52) Das Hauptproblem der romantischen Schule bestehe demnach aus einem Konflikt zwischen dem autonomen Subjekt und seiner Abhängigkeit von der Welt, was Coellen als Problem des „absolute[n] Individualismus" (NR 62) gegen einen „bewußten Pantheismus" beschreibt (NR 51). Diese Krux könne die romantische Schule von Kant bis Schopenhauer nicht lösen:

> Das ist der Fortschritt und die Signatur dieser Kulturperiode: das Bewußtsein hat sich des Gegensatzes von Bewußtem und Unbewußtem bemächtigt. Und das ist die Schranke, die den Stil der Periode, auch in seiner klassischen Ausbildung durch Goethe, zum zeitlich-vergänglichen macht: für die Versöhnung des Gegensatzes fehlt die Lösung[.] (NR 53)

Durch die ständige Unerreichbarkeit einer Versöhnung wird „die Weltanschauung der Romantiker", so Coellen, „zur tragischen" (NR 53): Die Suchbewegung der Romantik wird ständig enttäuscht, da sie in ihrem starken Subjektivismus zugleich einen „unerfüllbare[n] Wille[n] zum Absoluten" trägt und ihm entsagen muss (NR 54).

In diesem Aspekt lässt sich dem Romantik-Konzept Coellens, ungeachtet seiner mystizistischen Prämissen, eine gewisse Nähe zu aktuelleren Forschungsmodellen von Romantik zugestehen, wie sie auch dieser Arbeit zugrunde liegen.[442] „Die unüberbrückbare Dualität von Individuum und Allheit, diese höchste immanente Tragik", so Coellen, „war für diese romantische Kunst das Gestaltungsprinzip" (NR 55): Mit diesen Worten ließe sich die Kippfigur zwischen Partikularisierung und Synthesebemühung auch im Sinne des pragmatischen Romantik-Modells reformulieren.[443] Nur trägt die Beschreibung bei Coellen eine pejorative Note: Vor allem die Phase der ‚romantischen Romantik' flüchte sich aufgrund des unüberwindbaren Widerspruchs schließlich in „Traum" und in „Ironie", die als Textphänomene abgewertet werden (NR 54). Die Periode der romantischen Schule

---

[441] Er nennt hier Fichte, Wackenroder, Novalis, Schelling, aber auch Schiller in seinem Spätwerk.
[442] Siehe oben, Abschn. 1.3.1.
[443] Vgl. Matuschek, Kerschbaumer: Romantik als Modell.

beendet in dieser Geschichtserzählung erst Richard Wagner, der *Tristan und Isolde* im Liebestod „zur Erlösung“ führt: „So wird Wagner der Vollstrecker der Romantik. Die Idee der Erlösung ist ihr Ende.“ Damit sei die Romantik zugleich die letzte abgeschlossene Periode der Kulturschwankungen, bevor eine „neue Kultur“ mit dem Naturalismus eingesetzt hat (NR 56).

In diesem Punkt zeigt sich für Coellen auch die fundamentale Differenz zwischen alter und neuer Romantik, welche an das ungelöste Problem ihrer Vorgängerperiode anknüpft. „Eine unendlich bedeutsame Aufgabe, die die romantische Schule zurückließ, hat die Gegenwart gelöst“, so Coellen (NR 60), und ihre Lösung besteht in der Überwindung der als tragisch empfundenen Ironie:

> In der Romantik war das Individuum absolut gesetzt, und es war ihr Schicksal, daß ihr alle Betätigungen des realen Lebens, alle Beschränkungen des Individuums zur „Ironie“ wurden. Die Gegenwart hat diese Ironie überwunden; sie hat das Individuum wieder in der Wirklichkeit verankert, indem sie es als ein Glied in der Entwickelungsreihe der Organismen erkannt hat, indem sie ihm eine aus der Entwickelung folgende Zielstrebigkeit zuschreibt. (NR 62)

Statt eines absoluten Individualismus, wie ihn Coellen bei Fichte findet, herrsche in der Neoromantik um 1900 ein „bewusste[r] Relativismus“ vor, der keine Ironie mehr benötige. In der Kulturperiode ‚Moderne‘ habe sich demnach die Grundkonstellation verändert: Die Abhängigkeit des Individuums von der Welt wird als unhintergehbar anerkannt und um den Entwicklungsgedanken (als das wesentliche Grundprinzip von ‚Sein‘) bereichert. Als Folge lässt sich Fichtes Konzept des allmächtigen Ichs zu einem abhängigen Ich umdeuten, was Coellen jedoch als Chance versteht: Das Subjekt kann die Weltenseele, das Absolute oder das Sein aktiv gestalten, indem es eigenmächtig zu seiner Entwicklung beiträgt, indem es also sich selbst entwickelt. Das neoromantische Streben nach ‚Entwicklung‘ bedeutet für Coellen die Lösung des romantischen Problems und trägt zugleich eine neue Signatur: „Die Erkenntnis der Zielstrebigkeit des Weltgeschehens ist uns ein Agens für die Entwickelung der Persönlichkeit geworden“, so Coellen (NR 64), und der moderne Mensch will nicht mehr „die absolute Erkenntnis, er sucht das Glück nicht mehr als eine im Absoluten ruhende Seligkeit. Er kennt den eigenen relativen Wert als Glied einer Entwickelung, die über ihn hinaus will; er findet sein Glück und einen zureichenden Lebenssinn in der Erhöhung der Eigenpersönlichkeit, auf daß sich die Menschheit erfülle.“ (NR 62)

Das Individuum findet sich in der modernen Periode also unabdingbar mit der Wirklichkeit vernetzt und strebt in einer neuen Romantik nach Weiterentwicklung der Persönlichkeit und des ‚Lebens‘. Hofmannsthal, Stefan George, Maeterlinck (trotz mangelnder „Gestaltungskraft“, NR 97 f.), und nun auch Herbert Eulenberg und Ernst Hardt tragen zu diesem Vorhaben bei, sodass die Neoromantik für Coellen keine Einzelströmung darstellt, sondern als Haupttendenz der Gegenwart alle Künstler implizit oder explizit beschäftigt. Ein anschauliches Beispiel für die Aktualität und die Differenz der beiden Romantiken liefert Coellen in der neoromantischen Liebesdarstellung: Erotik und Liebe wurden in der romantischen

Schule noch als „gesonderte Dinge“ behandelt, sodass die Liebe zu einer abstrakten, unerfüllbaren „Idee“ versank (NR 65). Erst ein neoromantisches Werk wie Richard Dehmels *Zwei Menschen* (1903), das „so typisch romantisch den Charakter des Kampfes und der Eroberung“ trage (NR 108), fügt die erotische Leiblichkeit zur Liebe hinzu und „erkennt die Liebe als die lebendige Erfüllung ihrer Sehnsucht nach dem All, als ein Ideal, das dem Leben immanent ist“ (NR 65). Die ‚Neuromantik‘, so das Fazit, löst den Antagonismus der alten Romantik zwischen Welt und Individuum zugunsten eines in der Welt verankerten Individuums auf.

Diskussion: Die Überwindung der Ironie als Signatur der Neoromantik?
Indem Coellen diese Annäherung von Individuum und Welt ganz konkret als ‚Überwindung der Ironie‘ beschreibt, bringt er einen gemeinsamen Impuls aller neoromantischen Bemühungen der Jahrhundertwende auf eine Formel. In einer Forderung scheinen sich die neoromantischen Ansätze und ihre Kritiker einig: Der Eskapismus in fremde Welten, der einer ‚alten Romantik‘ noch attestiert wird, soll in der neoromantischen Gegenwart zugunsten einer Orientierung an lebendiger Wirklichkeit überwunden werden. Die Vernetzung von Subjekt und Welt also, die Coellen als Grundfrage anführt, lässt sich retrospektiv als eine der zentralen Forderung des Romantik-Diskurses zur Jahrhundertwende belegen: Schon Hermann Bahr fordert die naturalistische Romantik als eine „Synthese des Individualistischen und Sozialistischen“;[444] bei Heinrich Mann sind es die Stimmungen, die auf den Nerven erzeugt werden und damit einen biologischen Eindruck im Menschen hinterlassen;[445] und vor allem seit den Werken von Ricarda Huch haftet dem Romantik-Verständnis der Jahrhundertwende ein Antagonismus von Kunst vs. Leben an, der in der romantischen Periode angeblich nicht aufgelöst wurde. Eine zentrale Forderung der Neoromantik lässt sich damit wie folgt beschreiben: Ein sensualistischer Idealismus (der Romantik) soll mit dem monistischen Naturwissen der Jahrhundertwende vernetzt werden, um den Weltfluchtreflex der Romantik zu überwinden und *vice versa* einer als materialistisch empfundenen ‚Moderne‘ zu einem ausgeglichenen Verhältnis von Gefühl und Verstand zu verhelfen.

Gerade der Begriff der Ironie aber wird schon zur Jahrhundertwende verschiedenartig ausgelegt. Wo Huch die Ironie noch als synthetischen Versuch interpretiert, dient sie Coellen als konkretes Symptom für das gescheiterte Romantik-Projekt: Ironie stelle demnach die in Form gegossene Unmöglichkeit einer Versöhnung von Leben und Subjekt dar und liefere ein Anzeichen der einseitigen Überschätzung von Traum, Mystik und Subjekt.

> Das Leben war ihnen, den Mystisch-Sehnsüchtigen [Romantikern, R.S.], ein Schein, eine mindere Wirklichkeit als der Traum. So träumten sie im Leben, träumten in der stillen, romantischen Mondscheinnacht und träumten im Dunkel des Waldes und in der Einsamkeit des Gebirges. Wie anders aber konnte man das Leben überwinden als durch die „Ironie“? Mußte denn nicht die Betrachtung jedes Handelns, jedes Gedankens und jeder Empfindung,

[444] Bahr: Henrik Ibsen, S. 82.
[445] Vgl. oben, Abschn. 2.1.3 sowie genauer unten, Abschn. 3.1.1.

> die sich auf das reale Leben bezogen, sich dem zur „Ironie“ wenden, der nur das letzte Sein ersehnte? (NR 54)

Für Coellen stellt Ironie damit nicht nur ein konkretes Formverfahren, sondern eine Realitätsflucht in abstrakte Selbstbezüglichkeit dar (die Anführungszeichen zeugen von dieser abwertenden Note). Die Synthese von Subjekt und Welt scheitere also in der historischen Romantik und könne erst in der jüngeren „Gegenwart […] überwunden“ werden (NR 62).

Neoromantik im Sinne Coellens wäre damit eine Romantik ohne Ironie. Blickt man auf Grundlage dieses Hinweises und mithilfe eines geschärften, textanalytischen Ironie-Begriffs zurück,[446] dann fällt auf, dass gerade ironische Brechungen oder auch poetologische Verteidigungen von Ironie in den Aussagen z. B. der Diederichs-Akteure signifikant fehlen. „Ernste Menschen, die nach Verinnerlichung streben, […] finden sicherlich unter den Büchern des Verlages viele Freunde“, so lautet ein Diederichs-Werbetext von 1902,[447] und auch für Hermann Hesse blüht „[d]ie blaue Blume […] auf dem Grund jeder ernsten und sehnsüchtigen Seele“.[448] Der ‚Neuromantiker‘ im Diederichs-Sinne definiert sich als ‚ernst‘ statt ironisch – was allerdings nicht auf alle Autoren neoromantischer Texte zutrifft (so z. B. nicht auf Paul Scheerbart, Otto Julius Bierbaum und auch für die Brüder Mann). Gerade im Aspekt der Ironie zeigt sich mithilfe von Coellen eine heuristische Trennlinie, welche die Unterscheidung zwischen einer ‚ernsten‘ und einer ‚ironischen‘ Neoromantik, zumindest ihrem diskursiven Selbstverständnis zufolge, ermöglicht. Auffällig ist zudem, dass sich gerade eine neoromantische Ernsthaftigkeit, die sich in holistischen und monistisch grundierten Weltmodellen äußert, an den Begriff der Romantik heftet, während ironisch verfahrende Autoren zwar Märchen und intertextuelle Romantik-Wiederaufnahmen produzieren, von der ‚Neuromantik‘ als Diskursoperation aber mehr und mehr ausgeschlossen werden. In der Ironie, die unweigerlich zu den Texten der historischen Romantik hinzugehört (und dort

---

[446] Einen analytisch brauchbaren, metasprachlichen Ironie-Begriff liefert Gisela Febel: Ironie als Textqualität. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie 1 (2003), S. 43–63. Febel beschreibt eine textualistische Ironie, beginnend in der literarischen Romantik, konkret als eine „Epideixis der Medialität“ (S. 51): Durch Figuren der medialen Selbstreferenz bringt ironisches Erzählen „Diskurse zugleich ins Spiel und macht sie unmöglich“ (S. 53). Ironie verweist damit durch Widersprüche innerhalb eines Textes auf dessen mediale Vermittlungsebene und setzt diese unter Anführungszeichen. Eine solche Ironie wäre der textualistische Anker, in dem sich die Kippfigur zwischen Behauptung und Widerruf manifestiert (was in der Romantik auf eine ganz bestimmte Weise geschieht, vgl. oben, Abschn. 1.3.1).

[447] Eugen Diederichs: <Beilage: Verlagsnotiz>. In: Maurice Maeterlinck: Pelleas und Melisande. Eingeleitet durch zwölf Lieder. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Leipzig 1902.

[448] Hermann Hesse: Neuromantik [1899]. In: Betrachtungen und Berichte 1927–1961. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2003, S. 279–280, S. 280.

Scherz und Ernst zum Oszillieren bringt), lässt sich ein trennendes Moment zwischen dem anti-ironischen ‚Neuromantik'-Diskurs und alternativen Neoromantiken ausmachen, die sich vor allem in der Frühzeit des Diskurses noch zeigen.[449]

Obwohl Coellens Kulturmorphologie eine plausible Romantik-Definition liefert, lässt sich sein Konzept von anti-ironischer Neoromantik vor allem den Texten und Autoren des Diederichs-Verlags zuordnen. Signifikant ist schlussendlich auch die Nähe dieser ‚Neuromantik'-Apologie zu den Argumenten ihrer Kritiker: Eine Weltferne moniert auch Samuel Lublinski an der ‚Neuromantik', und beide prognostizieren in erstaunlicher Übereinstimmung eine baldige ‚klassische' Phase moderner Literatur mit fester Verankerung von Kunst in der Wirklichkeit.[450] Die Diagnose, dass „die Welt […] wieder romantisch geworden" sei und sich unter dieser Voraussetzung dem ‚Leben' annähern soll (NR 69), teilen somit beide, nur ergibt sich für Coellen auf dem Hintergrund des Entwicklungsmodells eine andere Bewertung der Neoromantik und ihres Übergangscharakter:

> Sollen wir es bedauern? Sollen wir nur die klassische Kunstform lieben und sie darum die höhere nennen, weil sie scheinbar allein das Wesen der Kunst erfüllt, in den Dingen die Harmonie der Erscheinung und ihres immanenten Wesens zu zeigen? Können wir nicht ebensowohl sagen: alle Kunst ist Sehnsucht nach unerreichtem Leben, und darum ist das wahre Wesen der Kunst romantisch? Entspricht nicht das Unvollendete, Unbegrenzte des Romantischen dem Wesen der Welt, deren Geschehen ein fortdauernd unvollendetes, unbegrenztes, werdendes ist, und das die Kunst abbildet? Wir haben keinen Grund, die eine Kunstform über die andere zu stellen. […] Wir haben zu bedenken, daß jede Zeit ihre Wahrheit und ihr Recht hat. (NR 69f.)

Neoromantik ist also um 1906 selbst bei ihren Verteidigern im Begriff, historisch zu werden und durch eine neue Klassik überwunden zu werden. Das Synthese-Versprechen der ursprünglichen „Mystik der Nerven" konnte mithilfe der Neoromantik nicht eingelöst werden und hofft weiterhin auf seine Realisation.[451] Die Forderungen nach dieser Synthese aber grundiert die literarische Landschaft der Jahrhundertwende über die Neoromantik hinaus – auch wenn sich die Romantik weiterhin als geeigneter und beliebter Gegenstand anbietet, die Frage nach dem idealistischen Subjekt in einer materialisierten Welt zu diskutieren.

---

[449] In diesem Kontext sticht auch eine Monographie von Fritz Brüggemann: Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der deutschen Romantik. Jena 1909, die ebenfalls im Diederichs-Verlag publiziert wurde, signifikant heraus. Brüggemann versucht dort, die Ironie in Tiecks *William Lovell* als entwicklungsgeschichtliches „Problem" des Subjekts darzustellen, das folglich zu den ironischen Formen in der Romantik führe. In Tiecks Roman sei diese problematische Ironie noch ein „rein seelisches Phänomen, eine seelische Disposition" und insgesamt Ausdruck eines Übergangscharakters, vgl. ebd., S. 4.

[450] Selbst die Vorreden der Bücher Coellens und Lublinskis werden analog formuliert: Auch Coellens Neuromantik-Band möchte demnach „einem höheren Zweck [dienen]: der Gegenwart zum produktiven Bewußtsein ihrer Bedeutung und ihres Rechtes zu verhelfen" (NR o. S.)

[451] Bahr: Überwindung des Naturalismus, S. 131.

2.3.3 Das Ende der Neoromantik: Abwendung, Historisierung und Überwindung

Im Folgenden soll die These plausibilisiert werden, dass die Neoromantik in den Jahren zwischen 1904 und 1910 einerseits auf dem Höhepunkt ihrer medialen Verbreitung angekommen ist, andererseits aber ihr Innovationspotenzial und symbolisches Kapital deutlich verbraucht hat. Das Jahr 1910 kann damit als Endpunkt des Diskurses datiert werden: Die affirmativen Aussagen über eine neue Romantik der Gegenwart verschwinden zunehmend aus den literarischen Zeitschriften, um radikalen Kritiken zu weichen. Auch zentrale Akteure wenden sich von der Neoromantik als einer vergangenen Episode ab: „Wir brauchen Kraft und Willen und keine Gefühlsverfeinerung mehr", so Eugen Diederichs in Distanz zu seiner eigenen ‚neuromantischen' Ausrichtung. „Unsere Nerven sind in dem letzten Jahrhundert so kultiviert worden, dass jetzt einmal eine Reaktion einsetzen muss."[452] Es sind vor allem drei Argumente, die im Diskurs dieser letzten Phase dominieren und zu einem baldigen Verschwinden der Neoromantik aus der kulturellen Selbstdefinition der Jahrhundertwende führen: erstens die explizit geäußerte Abwertung von ‚Neuromantik' als literarische Mode; zweitens eine Historisierung der Neoromantik als auslaufende oder bereits vergangene Station; und drittens die Ankündigungen sich anschließender Überwindungsansätze, die mal in eine neue Klassik, mal in eine „dritte Romantik" münden.

Alle drei Argumente lassen sich bis in die Tagespresse verfolgen. Im *Mährischen Tagblatt* vom 13. Januar 1909 erscheint eine Rezension von Emanuel Ulrich, der Ernst Hardts Drama *Tantris, der Narr* (1907, UA: 1908) zum Anlass einer Reflexion über die Neoromantik und ihren gegenwärtigen Status Quo nimmt. Der folgende Ausschnitt illustriert zum einen die Popularisierung der Neoromantik bis auf die lokale Ebene; zugleich kündigen sich auch hier die Tendenzen der Abwendung, Historisierung und Überwindung an:

> Die ewige blaue Blume der Romantik ist in diesem Stücke aufs neue aufgeblüht […]. Wir stehen mitten drin in der literarischen Epoche der Neu-Romantik, deren kräftige Keime im Boden des Naturalismus nicht nur versteckt lagen, sondern aus ihm heraus auch schon nicht nur saftige Triebe, sondern auch einige Frühlingsboten der neuen Aera herauswachsen ließen. […] Aber es zeigt sich schon da ganz deutlich, daß diese Neuromantik eben nur eine Phase der Entwicklung, daß sie ein Kind des Naturalismus ist und seine Familienzüge trägt, – nicht, daß sie ihn bloß abgelöst hätte, wie auf einem Throne, dessen Geschlecht ausgestorben, eine fremde Dynastie. Nein, sie übernahm die Regentschaft erblich als des Naturalismus jugendliche Primogenitur, Fleisch von seinem Fleische und Geist von seinem Geiste. Deshalb unterscheidet sich aber auch die Neu-Romantik, die Romantik des 20. Jahrhunderts, von jener des 19. Jahrhundertes. Also, wenn „romantisch" – nach einer Schlegel'schen Definition – so viel heißt als: „wunderbar, mit einem poetischen Zauber umgeben, die Phantasie anregend", so gebühren der Neu-Romantik alle die aufgezählten Schlegel'schen Attribute mit dem Zusatze: „*und psychologisch begründet*". Das ist der Unterschied. Eine Romantik von heute, der die psychologische Begründung ermangelte, wäre kein Fortschritt in der Entwicklung, sondern eine literaturhistorische Reaktion.

[452] Diederichs an Dünnwald vom 11.5.1911, zit. nach Heidler: Diederichs, S. 456.

> Erscheint somit in unseren Tagen ein Kunstwerk, dem der Stempel der Romantik aufgedrückt ist, dann wird es das oberste und wichtigste Kriterium sein, zu untersuchen, ob und wie weit es der neuen Forderung nach psychologischer Begründung gerecht wird.[453]

Im Jahr 1909 stecken die Zeitgenossen und ihre literarischen Werke, Ulrich zufolge, noch „mitten drin" in einer Phase der Neoromantik, von der allerdings schon „saftige Triebe" zu einer „neuen Aera" herauswachsen. Die ‚Neuromantik', das kündigt auch Lublinskis *Ausgang der Moderne* an, wird als ein Ende und eine letzte Phase von ‚Moderne' überhaupt gedeutet: „Unser eigenes Erkennen sagt uns mit Bestimmtheit", so Willy Rath im Anschluss an Lublinski, „daß die literarische Bewegung, die wir (ich glaube, nach Hermann Bahrs Beispiel) mit dem allzu relativen Namen der Moderne kennzeichnen, nunmehr abgelaufen ist."[454] Eine Überwindung der Moderne wäre hierbei, so auch das Programm der Neuklassik,[455] eine Abkehr von der Anfälligkeit für modische Tendenzen – hin zu einem ‚starken Willen', der sich jenseits von Märkten und Moden in festen Formen ausdrückt.

Omnipräsente Gegenstimmen: Abwertungen und Historisierungen
In den etablierten Organen zu aktueller Kunst und Literatur finden sich nach 1904 kaum noch ernstzunehmende Verteidigungen einer neoromantischen Gegenwartskultur. Die einschlägigste Kritik legt Kurt Walter Goldschmidt vor, ein ebenfalls publikationsfreudiger und heute unbekannter Philosoph mit literarischen Ambitionen.[456] „Wie rasch in unsern Zeitläuften die literarischen Moden wechseln", so Goldschmidt einleitend, „das hat jedem Beobachter moderner Geistesentwicklungen die einigermaßen sprunghafte Ablösung des radikalsten Naturalismus durch eine ebenso einseitige und diktatorisch auftretende ‚Neu-Romantik' schlagend dargetan."[457] Dass Goldschmidt vor allem Einwände gegen die letztere Richtung vorzubringen hat, obgleich er sich als „Freund und Bewunderer der Romantik" zu erkennen gibt,[458] wird schnell deutlich: In der neuromantischen Bewegung drücke sich „ein gut Teil moderner Lebenshast, Sensationssucht, Kritiklosigkeit und Ungründlichkeit" aus, die im Verzerren der alten Romantik „Kunst als eine

---

[453] Emanuel Ulrich: Tantris, der Narr. Drama von Ernst Hardt [Rez.]. In: Mährisches Tageblatt (13.1.1909), S. 1–4, S. 1.
[454] Willy Rath: Der Ausgang der Moderne [Rez.]. In: Das literarische Echo 11.20 (1909). Sp. 1413–1417, Sp. 1413.
[455] Vgl. Wöhrmann: Neuklassik.
[456] Auch zu Goldschmidt, einem Dozenten für Literatur- und Kunstgeschichte in Berlin, gibt es kaum mehr herauszufinden als über seine Publikationen: *Der Wert des Lebens. Optimismus und Pessimismus in der modernen Literatur und Philosophie* (1908). *Henrik Ibsen* (1901); *Zur Kritik der Moderne. Studien und Bekenntnisse* (1909); *Halb-Maske. Aus dem Leben und dem Jenseits des Lebens. Eine tragische Philosophie in Bekenntnissen* (1909); *Quintessenz.* (1924). Im Jahr 1877 geboren, konnte sein Todesdatum nicht ausgemacht werden.
[457] Goldschmidt: Romantik-Epigonen, Sp. 1615.
[458] Ebd., Sp. 1621.

Art ästhetischen Sport“ betreibe.[459] Der Grund für Goldschmidts radikale Abwertung liegt vor allem in ihrer Popularität: Ein Romantiker sei ein „Misch-, Grenz, Übergangs- und Vorläufermensch […] jenseits aller Märkte“, und „[d]iesen Typus *popularisieren* wollen heißt soviel wie die Romantiker *entromantisieren*“.[460] Die Neuromantik ist damit schon aufgrund ihrer Verbreitung verdächtig geworden, da das Label ‚Romantik‘ auf einem modernen Werk dieses Zeitraums eine Steigerung der Verkaufszahlen garantiere.

Dieselbe Diagnose teilt prominent auch Franz Mehring, marxistischer Politiker und Soziologe älteren Jahrgangs,[461] der darüber hinaus Goldschmidts Essay einer scharfen Kritik unterzieht. Bei Goldschmidt komme „nichts heraus als ein Wirrwarr von sechs eng gedruckten Spalten“, so Mehring, „aus dem vielleicht der Verfasser selbst klug geworden ist, aber schwerlich einer seiner Leser klug werden wird“.[462] Auf die Neuromantik als Gegner aber können sich beide einigen:

> Was uns an diesem Artikel bemerkenswert genug erscheint, um ihn zu beachten, das ist die ehrliche Verzweiflung des Verfassers über den ästhetisch-literarischen Bankrott sowohl des Naturalismus wie der Neuromantik. [...] Herr Goldschmidt sieht wenigstens, daß die literarische Produktion der kapitalistischen Gesellschaft verfällt, und soweit er die Mache und Mode geißelt, die in diese Produktion eingerissen ist, so weit findet er ganz treffende Worte. Aber er versagt völlig, sobald er die Ursachen dieser Entwicklung zu ergründen sucht.[463]

Goldschmidts Gründe für eine Verurteilung der Neuromantik lagen einerseits in der (für Mehring inadäquaten) Deutung einer alten, besseren Romantik („Besinnen wir uns doch gefälligst einmal, wie der Romantiker auszusehen pflegt!“) sowie andererseits im starren Festhalten der Neuromantiker an einem überreifen Modephänomen, das längst zu seiner „Entwicklung“ strebt.[464] Mehring aber verurteilt die Neuromantik – simultan mit jeder modernen Kunst – als Ausdruck eines kapitalistischen Marktsystems, das Kunst und Literatur per se dem Schema von

---

[459] Ebd., Sp. 1615.

[460] Ebd., Sp. 1622. In diesem Kontext steht auch die bereits zitierte, einschlägige Diagnose: „Sagen wir's nur frei heraus: die Romantik ist im Begriff und in Gefahr, Konvention – wenn nicht Schlimmeres: Konjunktur und Spekulation – zu werden“, Sp. 1620 f.

[461] Franz Mehring ist der heutigen Germanistik, anders als manch anderer Akteur aus diesem Kapitel, kein Unbekannter: Aus seinem marxistisch grundierten Sozialismus heraus revidierte er kritisch zahlreiche Autoren der Literaturgeschichte, so vor allem in Monographien zur *Lessing-Legende* (1893) und zu *Schiller. Ein Lebensbild für deutsche Arbeiter* (1905). Ein zentrales Thema seiner Schriften ist immer wieder die Judenfrage, in der er sich ambivalent positioniert, siehe Lars Fischer: „Es ist überall derselbe Faden, den ich spinne“. Annäherungen an Franz Mehrings Haltung zu Antisemitismus und Judentum. In: Dieter Bähtz (Hg.): Dem freien Geiste freien Flug. Beiträge zur deutschen Literatur. Leipzig 2003, S. 129–154.

[462] Franz Mehring: Naturalismus und Neuromantik. In: Die Neue Zeit 26.2 (1908), S. 961–963, hier zitiert nach ders.: Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel. Hg. v. Hans Koch. Berlin 1961, S. 227–229, S. 227.

[463] Ebd., S. 227. Mehring stört sich vor allem an Goldschmidts Seitenhieben gegen die „geist- und kunstverlassene[n] Nationalökonomen“, ebd. S. 228, zu denen er sich selbst zählt.

[464] Goldschmidt: Romantik-Epigonen, Sp. 1621.

Angebot und Nachfrage unterwirft. „Historisch ist die Neuromantik nichts anderes als ein ohnmächtiges Abzappeln von Kunst und Literatur in den erstickenden Armen des Kapitalismus“ – so findet Mehring die wohl deutlichsten Worte zur Abwertung der Neuromantik in diesem Zeitraum.[465]

Neben dem Philosophen Goldschmidt und dem marxistischen Hardliner Mehring wendet sich auch eine jüdische Publizistik gegen die Neuromantik. „Die Romantiker reizt nicht das Ziel: der Friede, sondern der Weg: der Kampf“, so der Soziologe, Rabbiner und Philosoph Ludwig Stein in einem Artikel über *Die neuromantische Bewegung* (1908),[466] weshalb er aus einer „grundsätzlichen Gegnerschaft“ heraus dafür plädiert, die Neuromantik selbst zu „bekämpfen“.[467] „Die Romantik ist augenblicklich wieder obenauf“, diagnostiziert Stein, um zu prognostizieren, dass ihre „mystischen Prämissen“ ausweglos „nach Rom“ führen,[468] in die Arme der katholischen Kirche.

> [S]o vermöchte ich [in] der neuromantischen Bewegung unserer Tage, die ich psychologisch sehr wohl begreife und würdige, nicht mehr und nicht weniger erblicken als eine schwere geistige Krise, eine tiefgehende seelische Verstimmung unseres gesamten Kulturkreises. Die Neuromantik ist der Ausdruck des Kulturüberdrusses nach der negativen, der Erlösungsbedürftigkeit nach der positiven Seite.[469]

Auch für Stein gilt es, eine solche Krisenbewegung zu überwinden und durch eine Synthese mit dem Klassischen in eine neue Periode hinüberzuführen.[470]

In diesem Querschnitt durch Aussagen verschiedener Akteure zeigen sich die vielfältigen Hintergründe und Interessen, aus denen gegen Ende der 1900er Jahre eine scharfe Kritik an der Neoromantik formuliert wird. Als populäres Phänomen verliert sie ihren ehemals innovativen Gehalt nach vergleichsweise kurzer Dauer, sodass nun die historischen Wissenschaften verstärkt zu einer Aufarbeitung der neoromantischen Entwicklungsperiode ansetzen.[471] In der „Tagesliteratur“,

[465] Mehring: Naturalismus und Neuromantik, S. 229.

[466] Ludwig Stein: Die neuromantische Bewegung unserer Tage. In: Nord und Süd 32.125 (1908), S. 203–215, S. 205.

[467] Ebd., S. 204; 203.

[468] Ebd., S. 211; 214.

[469] Ebd., S. 215.

[470] Ebd., S. 206: „Es wird sich ergeben, […] daß Romantik kein bloßer Gegensatz zur Klassik ist, sondern ihre Voraussetzung, daß Romantik der Rausch der Jugend ist, über den sich die Klassik erhebt, als die Reife, und es wird sich ergeben, daß wir die Romantik durchleben müssen, um reif zu werden“.

[471] Die Wissenschaftslandschaft der Zeit besitzt ein genuines Interesse, sich mit Neoromantik zu beschäftigen, weshalb in diesem Feld die flächendeckende Historisierung dezent verspätet einsetzt, vgl. oben, Abschn. 2.2.4. Dabei reagieren die verschiedenen Wissenschaften unterschiedlich auf die Neoromantik: Die Literaturwissenschaft nutzt sie als Diagnose und Legitimation; Soziologie und Nationalökonomie stören sich an ihr als Phänomen der einseitigen Vergeistigung; und Philosophen kritisieren oder reflektieren Neoromantik aufgrund ihrer Nähe zum Mystizismus, woran sich häufig erkenntnistheoretische oder geschichtsphilosophische Debatten lagern, vgl. Drews: Maeterlinck als Philosoph.

wie Joachimi-Dege die literarischen Feuilletons abschätzig bezeichnet,[472] wird die Neuromantik nun selbst als eine zu überwindende Station auf dem Weg zu einer „neuen Aera" ausgerufen,[473] womit sie an die zügige Historisierung des Naturalismus in den 1890er Jahren anknüpft. Die Neoromantik ist nun allerdings selbst zum Feindbild mutiert, das die Probleme der alten Romantik adaptiert und sie in Willensschwäche, Formlosigkeit und in ein Modephänomen mit hohen Verkaufspotenzial überführt hat. Das baldige Ende der Neoromantik erzeugt bei manchen Akteuren damit auch Hoffnungen auf ein Ende des Kontingenz-Wirrwarrs der Moderne: „Wir können uns nur daran halten", so Willy Rath, „daß mit der vorübergehenden Eroberung der – großstädtischen – Bühne durch die Neuromantik auch der zweite Teilstrom der modernen Bewegung sein Ziel erreicht hat und alsbald im Sande verlaufen wird".[474] Alle neuen Werke, die bis 1910 noch mit der Neoromantik verbunden bleiben, tragen für Rath deshalb die Note des Epigonalen: „Was wir jedoch von neuer Dichtung dieser Art noch etwa sehen, erscheint uns nicht mehr als Strömung, sondern als belangloses Rinnsal oder stillstehendes Wasser."[475]

Heimatkunst, Neuklassik und Okkultismus als Überwindungsvorschläge

Der Name Ernst Hardt steht für einen dieser späten Neoromantiker, und anschließend an den Publikumserfolg von *Tantris, der Narr* (1907) ist die kritische Gegenwehr zu seinem Drama enorm. „Es arbeitet mit längst überholten Mitteln, […] es ist ein eigenartiges Stück literarischer Reaktion", so schon Ulrich im *Mährischen Tagblatt*, und Harry Schumann schreibt eigens eine polemische Monographie über *Ernst Hardt und die Neuromantik. Ein Mahnruf an die Gegenwart* (1912). Sein unmissverständliches Plädoyer lautet: „Soll das Volk erstarken, so gibt es dazu nur einen Weg: Überwindung der Neuromantik."[476] An diesem Buch zeigt sich exemplarisch ein weiteres Argument: Ein Ende der Neoromantik als Eliten- und Aristokratenphänomen verspricht für viele Akteure auch eine Kunst, die dem „Volk" einen neuen Ausdruck verleiht.

Die heterogenen Positionen, wie genau diese Überwindung der Neoromantik aussehen soll, fasst wiederum Kurt Walter Goldschmidt zusammen:

> Von der Überwindung der Romantik haben wir ja nun auch gerade genug singen und sagen gehört – aber zumeist von Draußenstehenden, in ihrer Art gleichfalls und in einem schlimmeren und niederen Sinne fossilen literarischen *Primitiven* […] (‚Heimatkunst', Familienblätter und ihr ihnen wahlverwandter Anhang von Kunst- und Literaturgeschichten). Wir haben andererseits auch viel von einer Neuklassik fabeln gehört – ungefähr von den

[472] Joachimi-Dege im *Literarischen Echo* (1909), zit. nach Kimmich: Neuromantik, S. 9.
[473] Ulrich: Tantris, der Narr [Rez.], S. 1.
[474] Rath: Ausgang der Moderne [Rez.], Sp. 1413.
[475] Ebd.
[476] Harry Schumann: Ernst Hardt und die Neuromantik. Ein Mahnruf an die Gegenwart. Mit einem Geleitwort von Arno Holz. Lötzen 1913, S. 12.

> gleichen Leuten –, und es ist nicht zu leugnen, daß damit ein tatsächlicher Zug der neuesten Entwicklung richtig gewittert ist. Aber dieser Weg führt, wie ich schon früher einmal andeutete, nicht an der Romantik vorüber, *sondern durch sie hindurch*[.][477]

Damit eröffnen sich im Jahr 1908 zwei konkrete Optionen als Überwindungen der Neoromantik: zum einen die Neuklassik, mit der auch Goldschmidt sympathisiert und die, ausgehend vom Standort Weimar, mit Lublinski, Paul Ernst und Wilhelm von Scholz eine formstarke, zeitunabhängige, ‚marmorne' Kunstrichtung fordert.[478] Selbst bei Diederichs, der während seiner Wanderung durch den Thüringer Wald die besagte „unio mystica" mit Goethe erlebt,[479] kann die Abkehr von der Romantik als eine Hinwendung zur Klassik gedeutet werden – was für Akteure wie Lublinski eine Überwindung der Willensschwäche, erkennbare Formstrukturen und Orientierung an festen Gattungen bedeutet. Zum anderen aber, und dieser Weg wird für den Diskurs über Romantik folgenreich, liefert die Heimatkunst ein konkretes Angebot, über die Neoromantik der Jahrhundertwende hinauszugreifen.

Als kritischer Beobachter betitelt Hermann Friedemann jene „Deutschlandsucher", die völkische Bewegung, im *März* als *Die dritte Romantik* (1912):

> Über den Namen lässt sich ja streiten. Man könnte, anstatt von einer selbstständigen, dritten, auch von einer, freilich sehr abweichenden, Fortsetzung der „Neuromantik" sprechen. Wir hätten dann zwei Epochen romantischen Empfindens in Deutschland: Die erste, die von Novalis und Friedrich Schlegel bis zu den Jungdeutschen reicht; die zweite, die mit neuen Dichtungsformen anhob und heute mit veränderten Zielen fortdauert. Die Träger der heutigen Bewegung werden von einer Gemeinschaft mit der „Neuromantik" nicht viel wissen wollen; sie seien daran erinnert, daß auch die alte, geschichtlich überblickbare Romantik ganz anders aufhörte als sie begonnen hatte.[480]

Als Germanist und Mitherausgeber einer Heinrich-Heine-Werkausgabe verbleibt Friedemann in analytischer Distanz, bemüht sich aber um ein rekonstruierendes Verständnis für jene heimatverbundene und nationale Literatur. „Was in der Dichtung um 1900 ‚romantisch' hieß, hat ziemlich abgewirtschaftet", stellt Friedemann fest, und stattdessen entdeckt er einen veränderten Zugang zur Romantik, der eine Nähe zur „frommen Schlichtheit Fouqués" aufweist.[481] Sozialismus und Moderne lauten die Feindbilder, gegen welche die dritte Romantik in eine idealisierte, „freilich erträumte Vergangenheit" zurückgreift, um einen neuen Nerv der Zeit zu treffen.

---

[477] Goldschmidt: Romantik-Epigonen, Sp. 1621. Er führt weiter aus: „– und die erträumte Neuklassik der Zukunft wird um so herrlicher sein, je mehr Verfeinerungen, Verwicklungen und Bereicherungen der Romantik sie in sich aufgenommen, verarbeitet und zu heut erst zu ahnenden vollkräftigen Eigenformen gestaltet hat."

[478] Vgl. Borchmeyer: Neuklassik. Die Idee einer marmornen Kunst ist Lublinskis Formulierung über Nietzsches Zarathustra entlehnt, vgl. oben, Abschn. 2.3.1.

[479] Diederichs: Lebensaufbau, S. 225. Zit. nach Heidler: Diederichs, S. 71.

[480] Friedemann: Die dritte Romantik, S. 317.

[481] Ebd.

> Wie dem sei: Die Bewegung strömt tief und stark. Sogar auch schon breit. Sie hat, was die Ihren freilich nicht zugeben, alle Anwartschaft, als „Zeitgeist“ das Denken einer Generation zu beherrschen. Was will sie? Ihr Grundwort ist: Bindung. Bindung des rasselos, volklos, bestimmungslos gewordenen Allerweltsmenschen an ursprüngliche, klarumgrenzte Gebilde. Diese Denkweise verachtet den Verstand und verehrt den Instinkt. Sie will nicht die Leistung, sondern den Leistenden. Nicht Abstimmung, sondern Herrschaft. […] Nicht Anpassung, sondern Art. Nicht das Individuum, sondern den Stamm.[482]

Genauer erkennt Friedemann diese „Geisterbewegung“ in einem vorgelagerten Essay über die *Deutschlandsucher* (1912) in Kurt Breysig, Hermann Burte (Roman: *Wiltfeber der ewige Deutsche*, 1912) und August Keim – allesamt Autoren eines nationalen Standpunktes.[483] Obwohl der Rückbezug auf eine idealisierte Vergangenheit von ihm verurteilt wird, versteht Friedemann doch den kulturkritischen Impetus dieser dritten Romantik:

> Lebt einer, der diese Zeit aufrichtig liebt? Ist nicht der Mensch mit all seinem Sozialismus vereinsamt? Sind Halt und Sinn des Daseins noch anders als bei toten Geschlechtern zu finden? Weiß irgendeiner, wohin er gehört? […] Nein. Die Werte sind echt, und die Entbehrungen auch. Kaum einer ist unter uns, den diese Sehnsucht nicht streifte. Und doch…[484]

Erst ab diesem Zeitpunkt, so meine These, tritt die Wiederaufnahme von Romantik in eine ausgestellte Opposition zur literarischen ‚Moderne‘ ein. Zwar wird es noch einige Jahre dauern, bis sich das kulturelle Interesse an der Wiederentdeckung von Frühromantik flächendeckend zugunsten einer korrigierenden, auch patriotisch gewendeten „Hochromantik“ aufgebraucht hat.[485] Wo eine Neoromantik der Jahrhundertwende aber noch die Prämissen moderner Literatur affirmierte (und sich selbst als genuin ‚moderne‘ Bewegung positionierte), verortet sich erst die Abkehr von Neoromantik außerhalb des modernen Literaturfeldes – was freilich von der Neoromantik vorbereitet wurde.

Es existiert aber noch eine dritte Möglichkeit im Diskurs, um zeitgenössisch an die Neoromantik anzuknüpfen. Hanns Heinz Ewers und Victor Hadwiger kündigen in einem *Führer durch die moderne Literatur* (1906) ebenfalls das Ende einer „Renaissanceromantik“ an, womit sie alle Bewegungen bezeichnen, welche den Naturalismus „zugunsten *selbstgewählter Erben*“ überwinden wollen.[486] Mit ihrem „unbestrittene[n] Erfolg bei Kritik und Publikum“ aber provoziere die Renaissanceromantik eine neue, weiterentwickelte Bewegung:

---

[482] Ebd., S. 318.

[483] Hermann Friedemann: *Deutschlandsucher* (1912), zit. nach Ruprecht, Bänsch (Hg.): Manifeste der Jahrhundertwende, S. 297. Hiermit greift Friedemann den jungen Wanderbewegungen und Ludwig Klages: *Grußwort zum Ersten Freideutschen Jugendtag* (1913) auf dem Hohen Meißner voraus.

[484] Friedemann: Die dritte Romantik, S. 318.

[485] Vgl. Klausnitzer: Blaue Blume, S. 115–120, der diesen Prozess nachzeichnet.

[486] Ewers: Moderne Literatur, S. 20. Siehe auch oben, Abschn. 2.3.1.

> In jüngster Zeit scheint sich wieder eine neuere Richtung heranzubilden, die man vielleicht als die *okkultistisch-experimentelle* bezeichnen könnte, obwohl dieses Wort, wie wir uns nicht verhehlen, durchaus nicht völlig zutrifft. […] Sie ziehen das Unmöglichste, Geheimnisvollste und Unbewußte in den Bereich der künstlerischen Produktion und bedienen sich in bewußter Weise der verschiedenen Rauschzustände als Mittel zum künstlerischen Schaffen. Ihre Lehrmeister sind E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Baudelaire, Edgar Allan Poe und Carducci[.][487]

Als Vorreiter dieser okkultistisch-experimentellen Phase werden Gustav Meyrink, Theodor Etzel, Oscar A.H. Schmitz sowie Ewers selbst angeführt.[488] Tatsächlich ist hiermit eine Sparte genannt, die in der heutigen Forschung als „Prager Neuromantik" ein Schattendasein fristet und mit Meyrinks *Golem* (1914) zu einem Höhepunkt gelangt.[489] Diese Bewegung, wie Hanns Heinz Ewers in seinem *Führer durch die moderne Literatur* argumentiert, möchte zwar von der „Renaissanceromantik" und ihren Vertretern (wie Hofmannsthal) gelernt haben, sich aber gleichzeitig von ihr abgegrenzt wissen. Mit Blick auf das literarhistorische Feld überzeugt diese Abgrenzung wenig: Weder der Strömungsbegriff noch die Gruppierung von Autoren können sich diskursiv in Abgrenzung zur Neoromantik etablieren. Dennoch überführen sie die Neoromantik in populäre Subgenres, die später unter dem Begriff *gothic* Karriere machen. Ewers zum Beispiel knüpft weiterhin, wie in den Analysen zu zeigen sein wird, auf neoromantische Weise an die romantische Literatur an und beschäftigt sich auch textintern weiterhin mit der ‚Neuromantik' – wie er auch bis in das Jahr 1910 als Neoromantiker rezipiert wird.[490] Durch die Behauptung einer eigenen Subströmung distanzieren sich Ewers, Meyrink und Co. auch von der bereits populär werdenden Heimatkunst, zu der sie u. a. Hermann Hesse rechnen – auf einer Stufe mit Gustav Frenssen, dem mit *Jörn Uhl* (1909) ein patriotischer Besteller gelang.[491]

Auf dem Hintergrund dieses Diskursmaterials erscheint es somit sinnvoll, die Neoromantik als literarische Strömung ungefähr mit dem Jahr 1910 enden zu lassen und alle weiteren Ausformungen, die sich aktualisierend mit romantischen Autoren und Schreibverfahren beschäftigen, als Nachfolger des neoromantischen Diskurses auszuweisen. Alle drei Richtungen – Heimatkunst, Neuklassik und Okkultismus (bzw. *gothic*) – organisieren sich in dezidierter Abgrenzung und Weiterentwicklung einer zeitgenössisch wahrgenommenen Neoromantik, sodass sie

[487] Ebd., S. 26 f.
[488] Ebd.
[489] Vgl. Kremer: Prager Neuromantik; Lieb: Moderne.
[490] Siehe genauer hierzu unten, Abschn. 3.2.1.
[491] Ewers: Moderne Literatur, S. 88f: „Bekannt machte sich Hesse mit seinem Romane Peter Camenzind, der seinen Erfolg wohl einem ähnlichen Symptom verdankt wie Frenssens Jörn Uhl. […] Hesse ist […] ein echter ‚Heimatkünstler' mit ihren paar guten und den vielen schlechten, durchaus kulturrückschrittlichen Seiten." Als Verfasser des Artikels zeichnet sich „Dr. B." verantwortlich, den Winter, Drews: Zeitgeist als Pseudonym ausmachen, das Ewers für die Verrisse in diesem Band nutzte.

zugleich neue literarische Strategien entwickeln. Eine *diskursive Nähe* zur Neoromantik besitzt dabei besonders die Neuklassik, die mit identischen Argumenten ein anderes Erbe statt der Romantik auswählt – und bezeichnenderweise ebenfalls um 1910 zu verebben beginnt.[492] Der ‚Okkultismus' nach Ewers hingegen führt die *Textverfahren* der Neoromantik fort, um abseits des Romantik-Begriffs in Subkultur und Spartenliteratur fortzuwirken. Einen kurzfristigen Siegeszug legt anschließend die Heimatkunst vor, an die sich der Begriff der Romantik heften und ihn in Umdeutung zur Neoromantik als nationale Sehnsuchtsliteratur funktionalisieren wird. Alle drei Richtungen konstituieren sich auf der Folie einer Neoromantik der Jahrhundertwende – aber alle drei knüpfen spätestens mit dem Jahr 1910 auf eine veränderte Weise an die Literatur der Romantik an, sodass es sinnvoll erscheint, zur Rekonstruktion eines Neoromantik-Begriffs im engeren Sinne mit dem Jahr 1910 zu schließen.

2.4 Zwischenfazit: Vom Problem einer neuen Romantik zum Doppelweg des Romantischen

Wie lässt sich eine Neoromantik der Jahrhundertwende definieren, wenn man den *literarischen Diskurs* dieses Zeitraums zugrunde legt? Nachdem die heterogenen Argumente von einem breiten Kreis an Akteuren gesammelt, geordnet und in eine zusammenhängende Diskursgeschichte gebracht wurden, soll im Folgenden mit stärkerer Abstraktion auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf Diskursebene geblickt werden: Wo lassen sich erstens *Konstanten* in der Rede über neue Romantik feststellen; wo finden zweitens eklatante *Transformationen* innerhalb des Diskurses statt?

Den historischen Rahmen für den abstrahierenden Zugriff liefert, durch das Material nahegelegt, der Zeitraum zwischen 1890 bis 1910, der sich wiederum in drei Binnenphasen einteilen lässt. Zuerst entsteht eine Debatte über *neue Romantik* in der deutschsprachigen Literaturlandschaft, die ihre Impulse aus der internationalen ‚Moderne' empfängt (1890–1896). Zeitgleich mit der Erfindung des *Neuromantik*-Begriffs gelangt der Diskurs zu einem Höhepunkt an Relevanz und symbolischem Kapital (1896–1904). Ab 1904 verbreitet sich schließlich die Rede über Neoromantik weiterhin, ihre *pejorative Note* lässt sich allerdings nicht mehr übersehen (1904–1910): Das symbolische Kapital der Neoromantik hat sich zügig verbraucht, was sich in einer Abwendung zahlreicher Akteure und an der scharfen Kritik aus dem Feuilleton äußert. Aufgrund dieser vergleichsweise schnellen Transformation lässt sich Neoromantik als ein frühes Modephänomen charakterisieren: Anders als der Naturalismus, der in Deutschland innerhalb des Literaturbetriebs als (ebenfalls kurzlebiges) Ereignis diskutiert wurde, feierte die

[492] Zum Ende der Neuklassik um 1910 vgl. Borchmeyer: Neuklassik.

Neoromantik mithilfe bekannter Märchensujets und nicht zuletzt einer nationalsemantischen Note auch Publikumserfolge – und wurde so innerhalb literarischer Kreise bald als Trend verdächtig.

Im Folgenden werden die wesentlichen Konstanten und Transformationen des Neoromantik-Diskurses in möglichst knappen Leitsätzen ausgedrückt, von denen sich versteht, dass sie eine Abstraktion aus der Fülle des Materials vornehmen. Als Grundlage für die folgenden Thesen dient die vorangegangene Analyse, aus der induktiv nun ein scharfes, kontrastreiches Bild der Neoromantik gezeichnet wird. In diesem Zuge wird abschließend der Versuch unternommen, die neoromantischen Bestrebungen auf eine inhaltliche Grundfrage zurückzuführen: Worin liegt die Motivation der Akteure, der diskursiven Ebene zufolge, im literarischen Feld der Jahrhundertwende Romantik aufzugreifen und im Zuge einer Neoromantik zu aktualisieren?

Vier Konstanten im Diskurs um neue Romantik

Zunächst werden vier Leitsätze aufgestellt, die den Redebeiträgen über neue Romantik, Neuromantik oder Neoromantik implizit oder explizit phasenübergreifend zugrunde liegen. Der erste Leitsatz ordnet die zahlreichen intertextuellen Vorbilder, auf die sich im neoromantischen Diskurs berufen wird, und nennt zwei Akteure als die zentralen Figuren:

I. *Als impulsgebende Leitfiguren fungieren Maurice Maeterlinck für die neue, Novalis für die historische Romantik*

Unter den verschiedenen Akteuren, die als Paten einer Neoromantik vorgestellt werden, stechen zwei als die wichtigsten Figuren heraus. Maurice Maeterlinck ist nicht nur der zentrale Impulsgeber aus den Reihen der zeitgenössischen Moderne, der mit seinen erfolgreichen Märchendramen Romantik aus internationaler Perspektive wieder salonfähig macht. Auch vollzieht er in seinem Werk selbst die Wandlungen des Neoromantik-Diskurses mit: Ob von einer unspezifischen ‚Nervenromantik' nach Hermann Bahr in der ersten Phase; ob von einem neuen ‚Mystizismus' nach dem Vorbild des *Schatzes der Armen*, der im Diederichs-Verlag erscheint; oder schließlich von einer Willensphilosophie bzw. einer eigenmächtigen Gestaltung des Schicksals, auf die sich verschiedene Akteure durch den Essayband *Weisheit und Schicksal* berufen können: Maeterlinck eröffnet in einer ständigen Weiterentwicklung des eigenen Standpunktes eine breite Mehrfachadressierung, die sich im deutschsprachigen Diskurs zu keinem Zeitpunkt vom Schlagwort der neuen Romantik loslösen wird. Die Entwicklung der Neoromantik und die deutschsprachige Rezeption von Maeterlincks Werken sind nicht voneinander zu trennen. Samuel Lublinskis Diagnose damit ist zuzustimmen, dass „Maurice Maeterlinck, der einen so tiefgehenden Einfluß auf die deutsche Neu-Romantik genommen hat, […] unbedingt in eine moderne deutsche Literaturgeschichte gehört" (BM 171). Schlussendlich übt auch der internationale Standpunkt Maeterlincks einen Reiz auf die deutschsprachige Jahrhundertwende aus, da sich die

französische Sprache, die belgische Herkunft und die deutschsprachigen Stoffe aus der Romantik in seinen Werken synthetisch vermengen.

Die Hauptfigur aus der historischen Romantik aber ist zweifelsfrei Novalis, auf den sich auch die verschiedensten Akteure einigen und berufen können. Neu eingeführt durch die Wiederaufnahme bei Maeterlinck, fasziniert sich eine junge ‚Moderne' für das fragmentarische Werk Hardenbergs ebenso wie für seine überlieferte Lebensgeschichte. In Novalis zeige sich – so die 1900-Erzählung – eine biographische Synthese aus Kunst und Leben, die neben so rätselhaften wie poetischen Aphorismen auch seinen frühen Tod herbeiführte.[493] Auch Hölderlin erreicht – unter der Voraussetzung seines biographisch überlieferten Wahnsinns – einen hohen Bekanntheitsgrad, während Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel zumeist Spott und Abgrenzung erfahren.[494] Eine Heidelberger Romantik, zum Beispiel Brentanos *Godwi* und Texte von Achim von Arnim, wird nicht derart flächendeckend, aber immerhin von einigen interessierten Experten neu gelesen.[495] In der Spätromantik rund um die Brüder Grimm und in Eichendorff, mit dem die jungen Autoren auch schulisch sozialisiert wurden, erkennen die Zeitgenossen eine andersartige, bereits kanonisierte Ausprägung von Romantik, die ebenfalls neu evaluiert wird – fast immer mit meliorativem Ergebnis.[496] Heinrich Heine schließlich wird von nahezu allen Autoren neoromantischer Texte als „[d]er große Moderne" verehrt, sodass es häufig zu Überschneidungen im Bild des literarischen Vormärz bzw. Biedermeier mit der Romantik kommt.[497] Novalis aber ist es, der mit seiner Biographie und in seinem Werk zur Impulsfigur wird: Sein biographischer Versuch eines geistigen, künstlerischen Lebens (mit tödlichem Ausgang) stellt für viele Autoren der Jahrhundertwende die Grundidee von Romantik überhaupt dar.

---

[493] Um nur ein weiteres Beispiel für diese Lesart (und den Einfluss von Novalis um 1900) anzuführen, siehe Wilhelm Bölsche: Ein Wort zu Novalis. In: Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur. Jena, Leipzig 1904, S. 23–36 (ebenfalls im Diederichs-Verlag erschienen).

[494] Diese Ablehnung der beiden wichtigen Frühromantiker hat auch publikationsgeschichtliche Gründe: Tiecks *Phantasus* zum Beispiel, so Manfred Frank in der kritischen Ausgabe, „ist seit dem Jahre 1844 nur noch einmal, nämlich 1911, […] neugedruckt worden. Damit fehlte lange Zeit eines der Hauptwerke der Frühromantik auf dem Buchmarkt." Siehe Ludwig Tieck: Phantasus [1812]. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 1200.

[495] Vgl. die Aufnahme der Heidelberger Romantik im Wissenschaftsfeld um 1900, s. o., Abschn. 2.2.4.

[496] Ein Impetus zeitgemäßer ‚Modernität' wird Eichendorff zwar nicht im demselben Maße wie den Frühromantikern zugesprochen, u. a. da er bereits fest im Kanon verankert ist. Dennoch findet Eichendorff lobende Erwähnung, die ein Interesse an seinem Werk auf dem Hintergrund der Neoromantik weiterführt.

[497] So lautet der Titel eines frühen Prosaexperiments von Heinrich Mann: Der große Moderne [1891]. In: Essays und Publizistik 1, S. 397–340, in dem er eine Szene aus Heines Matratzengruft inszeniert. Auch Hanns Heinz Ewers eröffnet seinen Gedichtband mit einem Lob Heines: „[W]elcher Moderne wäre ganz ohne den Einfluss dieses Titanen?" Hanns Heinz Ewers: Moganni Nameh. Gesammelte Gedichte. München 1918, S. 5.

Direkt in der zweiten Reihe der zeitgenössischen Impulsgeber müssen (neben der herausragenden Rolle Hermann Bahrs) auch Jens Peter Jacobsen und Friedrich Nietzsche angeführt werden. Das Urteil Theodor Wolffs, dessen Schlagwort einer „naturwissenschaftliche[n] Romantik[]“ die Reclam-Ausgabe des *Niels Lyhne* (1880) schmückt,[498] ist in seiner Wirkung kaum zu überschätzen: Von ihr lässt sich u. a. ein biologistischer Rezeptionsstrang der Neoromantik inspirieren, der die Romantikerzählung mit einem zeitgenössischen Monismus vernetzt. Romantik heftet sich demnach an einen bestimmten Typus, und zwar an ein aristokratisch-sentimentales Milieu ohne Arbeit, mit Sehnsucht zum ‚Leben‘ und einem Hang zu deutsch-germanischen Stoffen. Nietzsche fungiert als wichtiger theoretischer Wegbereiter, wobei der Einfluss seiner Willensmetaphysik auf die Neoromantik nach dem Jahr 1900 noch einmal zunimmt – gleichzeitig mit einer (von Lublinski konstatierten) Popularisierung des Übermenschen-Konzepts.[499]

Im Anschluss an Maeterlinck und Jacobsen lässt sich der zweite Leitsatz formulieren, der die Neoromantik im internationalen Wettstreit der Moderne verortet:

II. *Neoromantisches Schreiben in der zeitgenössischen Literatur referiert auf einen genuin ‚deutschen‘ Beitrag in einem internationalen Kontext*

Mit der Romantik bei Maeterlinck tauche zugleich etwas genuin ‚Deutsches‘ in der internationalen Literatur auf. Diese Semantik stellt sich als so grundlegend für die Attraktivität der literarischen Neoromantik heraus, dass sie als kulturelle Prämisse nicht übersehen werden darf. Kaum ein Rezeptionsdokument verzichtet darauf, eine Affinität der Neoromantik zu etwas typologisch ‚Germanischem‘ oder ‚Deutschem‘ hervorzuheben. Rilke notiert: „Man könnte manchmal vergessen, daß Maurice Maeterlinck französisch schreibt“;[500] auch für Heinrich Mann „könnte diese Romantik vielleicht ein geeigneter Anlaß werden, die Entwickelung der Literatur einmal wieder auf deutschen Boden zu verpflanzen“;[501] und weitere Referenzen auf den ‚germanischen‘ Anstrich der Neoromantik konnten bei Ricarda Huch, Eugen Diederichs, Johannes Schlaf, Samuel Lublinski, Ludwig Coellen usw. nachgewiesen werden.[502] Im französischen Feuilleton hingegen wird das ‚Germanische‘ an Maeterlincks Dramen als fremdartig wahrgenommen; und

[498] Wolff: Niels Lyhne, S. 254. Wortidentisch auch in BM 124.
[499] In seiner *Bilanz der Moderne* argumentiert Lublinski, dass erst in den frühen 1900er Jahren die Salons mit Übermenschen gefüllt wurden, vgl. BM 119–133.
[500] Rilke: Maeterlinck, S. 214; vgl. Huch: Maeterlinck, S. 659: „Da die französische Sprache so wenig geeignet ist, das Tiefinnerliche, das Mystische auszudrücken, gereicht die Übersetzung ins Deutsche diesem Buche gewiß nicht zum Schaden“.
[501] Mann: Neue Romantik, S. 32.
[502] Siehe oben, vor allem Abschn. 2.2.1, 2.2.3 und 2.2.4.

selbst für Hofmannsthal in Wien ist sein Dramenprojekt *Bergwerk zu Falun* (1900) eine Auseinandersetzung mit deutscher Kultur.[503]

Die Arbeit am Romantischen um 1900 setzt sich also implizit mit einem ‚deutschen' Denken und ‚deutscher' Tradition auseinander, was schließlich in den Forderungen nach einer „germanischen Rassenpoesie" im Umfeld des Eugen Diederichs-Verlags kulminiert.[504] Auch in diesem Fall darf allerdings die Einbettung in den internationalen Kontext nicht übersehen werden, aus dem heraus die zeitgenössische Attraktivität von Romantik erst wiederhergestellt wird. Vor allem in der frühen Diskursphase liegt die artikulierte Hoffnung keineswegs darin, die internationale Moderne durch ein deutsch-romantisches Schreiben zu überfluten oder zu okkupieren. Vielmehr zeigt sich hierin ein strategischer, durchaus epochentypischer Hang zur Typologisierung: Die Suche nach einer deutschkulturellen Note in der ‚modernen' Literatur, die zuerst in der französischen Literatur auftauche und sowohl rassisch, milieutypisch oder auch rein ideengeschichtlich interpretiert werden kann, stützt sich nicht zuletzt auf die Hoffnung, den internationalen Trend der skandinavischen Literaturen im auslaufenden 19. Jahrhundert abzulösen. Anders als bei der Literatur aus Skandinavien aber weisen die deutschsprachigen Autoren und Kritiker dem (angeblich typologisch ‚deutschen') Phänomen der Neoromantik einen höheren Stellenwert zu als die Rezipienten aus dem Ausland. Selbst im Diederichs-Verlag sind dabei keine Aussagen überliefert, die eine universelle Dominanz von romantischem Schreibformen gegenüber anderen Nationalkulturen behaupten. Vielmehr sei Neoromantik eine internationale, gerade zeitaktuelle Erscheinung – und stelle deshalb die aktuellste Entwicklungsstufe moderner Kultur dar, die es weiterhin zu verfeinern gilt. Damit zeigt sich zugleich ein wesentliches Moment zur Einschätzung des Stellenwertes von Neoromantik im Strömungspluralismus um 1900: Neoromantik liefert einen genuin deutschsprachigen Zugang zum Moderne-Projekt, während andere Strömungen auf andere Länder und Kulturen zurückgehen.

Die historische Romantik bringt gegen Ende des 19. Jahrhunderts aber bereits eine spezifische Eignung für ihre eigene Wiederaufnahme mit, da sie auf Basis der zeitgenössischen Literaturgeschichten folgendermaßen interpretiert wird:

III. *Die historische Romantik hinterlässt ein defizitäres, unvollendetes Projekt und wird zugleich als Ausdruck einer geschichtlichen Übergangsepoche wahrgenommen*

In diesem Leitsatz findet sich als Konstante eingeschrieben, dass die historische Romantik zur Jahrhundertwende flächendeckend als eine unfertige, nicht vollendete Kulturperiode aufgefasst wird. Schon für Hermann Bahr bringe Romantik

[503] „Ich brauch einen schönen Frauen oder Mädchennamen. Es ist ein Märchenstück, der Name muss also deutsch sein, gewöhnlich oder sonderbar, aber nicht südlich", schreibt Hugo von Hofmannsthal an Gertrud Schlesinger im Juli 1899. Zit. nach dem Kommentar zu Hofmannsthal: Bergwerk zu Falun, S. 242.

[504] Hart: Entwicklung der Lyrik, S. 38.

ein Element in die Geistesgeschichte hinein, das es noch zu komplettieren gilt; er beruft sich dabei auf Georg Brandes, laut dem deutscher Romantik noch die künstlerische Form fehle, zu der ihr erst die dänische Literatur verhalf. Noch für Ricarda Huch ist der rauschende Kampf der jungen Romantiker letztlich gescheitert. Das Modell der historischen Romantik, auf das die Jahrhundertwende damit zugreift, trägt in seiner Anlage etwas Defizitäres: Vor allem im fragmentarischen Leben und Werk von Novalis drückt sich diese Unfertigkeit der Romantik in nuce aus.

Aus diesem Romantik-Verständnis entwickelt sich schließlich die zeitgenössische Geschichtsnarration, laut der Romantik in drei Epochen einzuteilen sei: Nach einer kurzen *Blüthezeit*, in der vielversprechende „Keime" spießen (RO 68),[505] folgt eine ideengeschichtliche *Ausbreitung* und ihr *Verfall*. Diese Semantik des Scheiterns liefert eine wichtige Voraussetzung für die folgenden Aktualisierungsversuche: Auf welche Weise man ihre ‚Fehler' auch zu überwinden gedenkt, man ist sich darüber einig, dass die Romantik ein gescheitertes Geistesprojekt darstellt, das über eine unfertige Frühphase nicht wesentlich hinauskam. Auch bei den Spätromantikern wie Eichendorff oder Hoffmann wiederhole bzw. verfeinere sich lediglich ein strukturelles Darstellungsproblem, das es mit Blick auf die zeitgenössische Literatur zu beheben gilt.

Eine Neoromantik kann schließlich nur dann nicht epigonal sein, wenn sie etwas ‚Neues' zu der missglückten Romantik hinzufügt, um ihre Probleme zu überwinden. In diesem Sinne umschreibt die folgende, letzte Konstante das strukturelle Anliegen jeder Neoromantik:

IV. *Neoromantik probiert sich an einer Überwindung von Defiziten aus der Romantik mithilfe ihrer Aktualisierung bzw. Vollendung*

Hier findet sich der kleinste gemeinsame Nenner, mit dem eine poetologische Prämisse der heterogenen Romantik-Aneignungen der Jahrhundertwende bestimmt werden kann. Nicht einmal Samuel Lublinski, der die Probleme der historischen Romantik auf die Neoromantik transponiert, spricht dem neoromantischen Schreiben seinen Anspruch ab, die ‚alte' Romantik mithilfe moderner Technik zu aktualisieren – auch, wenn sich dieser Versuch letztlich in eine biologistische Einseitigkeit verirre. Damit hebt dieser abschließende Leitsatz hervor, worin die zeitgenössische Innovation innerhalb des neoromantischen Literaturprojekts gesehen wurde: Neoromantik sei „weniger bewußte Anknüpfung an die Ziele der alten Romantik vor hundert Jahren", so Eugen Diederichs; kein „Wiederaufleben der alten Romantik mit all ihren Auswüchsen und Wunderlichkeiten", so Arthur Drews;[506] stattdessen behaupten Akteure wie Ludwig Coellen, „daß ihre Probleme die Grundlage zu den unseren bilden, daß die Gegenwart dort ansetzt,

[505] So formuliert es auch Hermann Hesse: Novalis [1900]. In: Die Welt im Buch I. Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1900–1910. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2002, S. 19–23, S. 19 analog zu den Thesen Ricarda Huchs, siehe oben, Abschn. 2.2.4.
[506] Drews: Maeterlinck als Philosoph, S. 261.

wo diese Zeit endete, mit einem Wort, daß die alte Romantik das Fundament der Gegenwart darstellt“ (NR 39). Löst man dabei die Probleme der romantischen Weltanschauung, zum Beispiel in einer „Synthese von Naturalismus und Romantik“,[507] dann stehe ein ‚Goldenes Zeitalter‘ mindestens der deutschsprachigen Literatur in Aussicht.

Drei Transformationen im Diskurs um neue Romantik
Nun lassen sich im Verlauf des Diskurses zugleich eklatante Veränderungen feststellen, welche die zeitgenössischen Modelle von neuer und alter Romantik transformieren. Die These lautet folgendermaßen: Mit der Etablierung einer neuen Romantik, die sich die historische Romantik als Material aneignet, verändert sich auch das Modell der historischen Romantik und wird für die Folgezeit nachhaltig geprägt. Diese Transformation vollzieht sich anhand der folgenden drei Leitsätze, die auf die wesentlichen Veränderungen im Neoromantik-Diskurs hinweisen.

Der erste Leitsatz diagnostiziert die zügige Verbreitung des Phänomens und beschreibt die Stellung der Neoromantik im literarischen Feld:

I. *Neoromantische Literatur erfährt eine rasche Popularisierung von einem Expertendiskurs zu einem erfolgreichen, massetauglichen Modephänomen*

Kurt Walter Goldschmidts Essay über die *Romantik-Epigonen* (1908) greift eindrücklich auf, was sich bereits in Peter Altenbergs Prosaskizze zur *Neu-Romantik* (1901) ankündigt: An alles Romantische heftet sich im Laufe der zwanzig Jahre die Konnotation von Marktförmigkeit, „Konjunktur und Spekulation“.[508] Diese Entwicklung war in den Auslegungen Leo Bergs oder Hermann Bahrs noch nicht abzusehen. Zwar beginnt der Neoromantik-Diskurs mit einem Knall, indem Octave Mirbeau Maeterlinck zum „belgische[n] Shakespeare“ erklärt und ihn damit über Nacht berühmt macht;[509] allerdings geschieht dies innerhalb eines Kreises moderner Kritiker und Autoren, die ihren Blick auf die internationalen Entwicklungen richten. Schon kurz nach 1900 schafft es die Neoromantik schließlich bis in die Lokalpresse, sodass diese Strömung alle Kennzeichen eines kurzfristigen modischen Trends erhält: So schnell sie aus einem internationalen Impuls aufgetaucht ist, so schnell nutzt sich ihr symbolisches Kapital wiederum ab. Dennoch hinterlässt die Neoromantik deutliche Spuren im Diskurs, indem sie das Romantische im Zuge eines schlaglichtartigen Masseninteresses um eine pejorative Note und neue Kernsemantiken ergänzt.

Der zweite Aspekt ist brisant, da er eine der Semantiken beschreibt, die um 1900 neu in das Romantik-Modell hineingetragen werden:

[507] Bahr: Henrik Ibsen, S. 72.
[508] Goldschmidt: Romantik-Epigonen, S. 1615.
[509] Schlaf: Maurice Maeterlinck, S. 2.

II. *Neoromantische Literatur amalgamiert die Romantik mit einem anthropologischen Rassen- bzw. Typendiskurs*

Obwohl dem Neoromantik-Diskurs ein nationaltypologisches Interesse seit Beginn anheftet, ist es keineswegs selbstverständlich, dass auch der anthropologische Monismus mit dem Romantik-Modell amalgamiert. Spätere neoromantische Märchen, so exemplarisch Otto Julius Bierbaum mit seinem Hauptwerk *Prinz Kuckuck* (1906–1908), arbeiten sich satirisch an den verbreiteten Rassestereotypen ab, da der Rassediskurs nach 1900 bereits fest an den Kanon neoromantischer Schreibweisen angelagert ist.[510] Nach der Neoromantik aber, die u. a. von den Autoren im Diederichs-Verlag geprägt wurde, lässt sich auch die Romantik nicht mehr als Gegenteil von Monismus, Naturwissenschaften und ‚Leben' verstehen,[511] sondern findet sich stattdessen eng mit diesen Paradigmen verwoben. Die historische Romantik wurde von Ricarda Huch physiognomisch ausgeleuchtet; die romantischen Textverfahren wurden in zahlreichen Kritiken als pathologische Nervosität ausgelegt; und eine problematische Willensschwäche kristallisiert sich als Folge von erhöhtem romantischen Textkonsum heraus. Mithilfe all dieser Konnotationen wird Romantik um 1900 zu einer Wurzel „germanische[r] Rassenpoesie" transformiert,[512] die an den Ursprung von deutscher ‚Natur' heranführe. Diese Semantik lagert sich erst im Laufe der Jahrhundertwende an das Modell Romantik an und wird sich als hartnäckig erweisen, da die Monographien und Schriften der Jahrhundertwende für lange Zeit als Standardwerke zur Romantik verfügbar bleiben.

Dasselbe gilt für die letzte Transformation, die zugleich die schwerwiegendste darstellt, da sie nicht nur neue Semantiken zur historischen Romantik hinzufügt, sondern einen wesentlichen, erzählstrategischen Aspekt überschreibt.

III. *Im Diskurs über neoromantische Literatur entwickelt sich eine konkrete Abwertung der romantischen Ironie, die durch einen ‚Willen zur Synthese' abgelöst wird*

Zum Grundvokabular der Neoromantik gehören Synthese-Forderungen in verschiedenen Variationen: Ob Naturalismus und Romantik, Kultur und Zivilisation, Mystizismus und Rationalismus, Logik und Intuition – immer wieder taucht die

[510] Um nur einen Einblick zu liefern, inwiefern Otto Julius Bierbaum: Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrten eines Wollüstlings [1906–1908]. München, Wien 1980 ein neoromantisches Märchen nutzt, um die Rassenstereotype der Neoromantik selbst zu persiflieren, sei folgender Satz angeführt, der zugleich ein Grundproblem des Romans anschneidet: „Die schöne Jüdin war sehr glücklich mit ihren beiden verliebten Antisemiten, deren Rassenhaß sie auf so angenehme Weise ad absurdum führte, und die ihr dafür so viel Glut und Verehrung entgegenbrachten, daß in der Tat für die ganze übrige Judenheit nur recht wenig Liebe mehr übrigbleiben konnte", S. 34.

[511] Dies war noch der Ausgangspunkt für Hermann Bahr, siehe Abschn. 2.1.1.

[512] Hart: Entwicklung der Lyrik, S. 36, ebenso von Oppeln-Bronikoswki: Nachbericht, S. 89.

Forderung auf, eine defizitäre Romantik durch eine Verschmelzung mit ihrem (vermeintlichen) Antagonisten zu ihrer Vollendung zu führen. Synthetische Forderung stellen zugleich einen wesentlichen Aspekt der Romantik um 1800 dar, in der säkulare Normen jenseits der Partikularisierung von Gesellschaft ästhetisch erforscht werden. Allerdings verbleiben die Synthese-Konstruktionen der Romantik stets in einem Modus der Potenzialität, der sich in den eindeutigkeitsbrechenden Verfahren der romantischen Ironie äußert. „Es bleibt ambivalent, welcher Status der romantischen Einheits-Sinnstiftungssemantik zukommt“,[513] so lautet eine mögliche Beschreibung der Funktion von romantischer Ironie; und diese lässt sich in romantischen Texte von Novalis bis Eichendorff als ein konstitutives Moment nachweisen.[514]

„Die Gegenwart hat diese Ironie überwunden“, äußert Ludwig Coellen in seiner Monographie über *Neuromantik*, „sie hat das Individuum wieder in der Wirklichkeit verankert“ (NR 62). Die kritischen Spitzen gegen die romantische Ironie, wie sie Publikationen nicht nur im Diederichs-Verlag formulieren, finden im Neoromantik-Diskurs der Jahrhundertwende ihren exemplarischen Ausdruck: Für Friedrich von Oppeln-Bronikowski bedeutet Ironie „Ungeschliffenheit und Sprachversündigung“;[515] und auch Ricarda Huch lehnt die Widersprüchlichkeit des Ironischen ab, indem sie Ironie als synthetisierendes Moment zwischen den antagonistischen Polen deutet (RO 254).[516] Die Syntheseforderungen der Romantik, so die Idee im Neoromantik-Diskurs, müssen in einem ‚modernen‘ Anlauf eingelöst werden und dürfen nicht in paradoxaler, lebensferner Ironie enden. Das Problem der historischen Romantik also, das sich anschaulich im frühen Tod Hardenbergs und im Wahnsinn Hölderlins äußere, wird mit den künstlerischen Schleifen einer Ironie gleichgesetzt, die es als Geisteshaltung, aber auch als konkrete Textverfahren zu vermeiden gilt.

Resümee: Attraktivität, Problem und Lösungsstrategie im neoromantischen Diskurs
„Wer braucht eigentlich Romantik und wozu?“, fragt Matthias Löwe in einem problemgeschichtlichen Zugriff und versucht, das literarische Projekt der Romantik mit konkreten, historischen Interessen spezifischer Zeit- und Kulturräume zu verbinden.[517] Während die jüngere Romantik-Forschung hierzu einige Erklärungsmöglichkeiten vorgelegt hat, zum Beispiel im „Problem säkularer Normbegründung“ nach dem Verbindlichkeitsverlust religiöser Deutungsangebote,[518] eröffnet

[513] Matuschek, Kerschbaumer: Romantik als Modell, S. 145.
[514] Vgl. Stockinger: Ganze Romantik und Petersdorff: Korrektur der Autonomie-Ästhetik.
[515] Oppeln-Bronikowski: Die blaue Blume, S. 27.
[516] Für derartige Spitzen gegen die Ironie, vor allem nach 1900, lassen sich zahlreiche weitere Fundstellen anführen: „Gerade als er die[] Ironie aufgab“, analysiert Lublinski mit Blick auf den frühen Arno Holz, komme seinen einfühlenden, ironiefreien Sätzen eine „gewisse historische Bedeutung [zu], weil durch sie die Moderne, als sie wirkungslos zu verpuffen drohte, recht eigentlich gerettet wurde“ (BM 69).
[517] Diese „unorthodoxe Frage[]“ stellt Löwe: Epochenbegriff, S. 68.
[518] Ebd., S. 65.

der problemgeschichtliche Zugang zur Neoromantik eine ähnlich konkrete Fragestellung: Wer braucht eigentlich Neoromantik und wozu? Als Abschluss der Transformationsanalyse eignet sich dieser „unorthodoxe" Zugang,[519] um Hypothesenbildung auf drei Ebenen zu betreiben: Im Diskurs transportiert die Neoromantik eine spezifische *Attraktivität*; im Kontext dieser Strömung wird auf ein wiederkehrendes *Problem* referiert, das die Subjekte offenbar beschäftigt; und schließlich setzt sich eine dominante *Lösungsstrategie* durch, auf dieses Problem im neoromantischen Sinne zu reagieren. Dabei gilt für die folgenden Ausführungen, dass sie sich zunächst vorrangig auf die diskursive Ebene beziehen und anschließend mit den Ergebnissen aus den Textanalysen abgeglichen werden müssen.

Überblickt man die insgesamt sieben Leitsätze zum Diskurs, dann fällt zuerst eine diskursive *Attraktivität* auf, welche die Neoromantik ausschließlich im deutschsprachigen Kontext besitzt. Der Vorteil, den die neoromantische Literaturdebatte verspricht, liegt in der Behauptung eines spezifisch ‚deutschen' Beitrags zum internationalen Moderneprojekt um 1900. Hiermit lässt sich noch einmal die Bedeutung der zweiten, oben beschriebenen Konstante unterstreichen: Jeder deutschsprachige Text, der sich um 1900 in aktualisierender Weise mit Romantik beschäftigt, interessiert sich für einen ‚germanischen' Typus, dem postwendend eine gewisse Attraktivität im internationalen Wettstreit der Kulturen zugetraut wird. Dieser Aspekt ist zu Beginn der Jahrhundertwende noch ergebnisoffener und toleranter zu denken, als es der weitere Verlauf der deutschen Kulturgeschichte nahelegt. Die internationale Literatur der Jahrhundertwende interessiert sich für markante Typologisierungen, zum Beispiel für das spezifisch Skandinavische, das typisch Französische oder spezifisch Russische, das sich in der jeweiligen Literatur zeige.[520] Im Umfeld der Neoromantik probieren deutschsprachige Akteure nun, von Lesern dieser Texte zu ihren Mitproduzenten zu werden. Die Spannweite, wie genau dieses Attraktionspotenzial praktisch ausgelegt bzw. umgesetzt wird, ist enorm: Während Peter Altenberg und Hugo von Hofmannsthal aus geographischer Distanz die typischen Merkmale deutscher Literaturtradition ästhetisch erkunden (und teilweise ironisieren), erheben Julius Hart und Friedrich von Oppeln-Bronikowski eine „germanische[] Rassenpoesie" zur Zukunft der internationalen Literaturentwicklung. Erst das Interesse am Typus macht die Neoromantik um 1900 attraktiv; in ihrer Spätphase entwickelt sie dabei eine imperialistische Normativität, in dessen Folge sich einige Akteure von neoromantischer Literatur abwenden.

Eine solche Attraktivität berührt jedoch nur oberflächlich ein kulturgeschichtliches *Problem*, auf das mehrere Texte aus dem Umkreis der Neoromantik reagieren. Auf der diskursiven Ebene lässt sich eine solche Problemdiagnose gesondert beobachten, da der methodische Ansatz der Problemgeschichte bereits um 1900 entsteht – und deshalb schon zeitgenössisch Untersuchungen z. B.

---

[519] Ebd., S. 68.

[520] Vgl. exemplarisch den wirkmächtigen Literaturvermittler Brandes: Romantische Schule, S. 1–19 und die Ausführungen hierzu oben, Abschn. 2.1.2.

über *Die Probleme der Romantik als Grundfragen der Gegenwart* (Oscar Ewald, 1904) hervorbringt. Die Deutungsangebote solcher Monographien, wie sie auch Samuel Lublinskis *Bilanzen der Moderne* (1904) offerieren, lassen sich weniger als objektive Romantikanalysen denn als kritische Problemreflexionen der eigenen Jahrhundertwende-Kultur lesen. Folgendes Grundproblem von Neoromantik, wie es Lublinski beschreibt, kann dabei als besonders plausibel nachgewiesen werden: „Das Problem war", so Lublinski, „zwischen Individualismus und Universum das richtige Verhältnis zu finden" (BM 178). Diese Formel diagnostiziert zum einen die Partikularisierung des Individuums auf der Folie einer fortschreitenden wissenschaftlichen Erschließung des Universums; zum anderen probiere eine Neoromantik, den „Ausgleich" zwischen Individuum und überkomplexem Universum anzuvisieren (woran sie laut Lublinski schlussendlich scheitert, BM 178). Ähnlich konstatiert Oscar Ewald in seiner Monographie ein „Grundproblem des Individualismus" als Ursprung allen Übels,[521] womit er einem analogen Problem immerhin von einer Seite auf der Spur ist. Anders lautet die Diagnose bei Eugen Diederichs: Für ihn strebten die Romantiker „nach Universalmenschentum und indem sie ihre Ideale nicht bloß zu denken, sondern auch zu leben trachteten, beseelten sie ihre Kenntnisse".[522] Die Synthese-Bestrebungen treten im Diederichs-Verlag, oppositionell zu Ewalds Fokus auf den Individualismus, in den Vordergrund. Eine Konstante zeigt sich in den Problemdiagnosen dennoch: Die Akteure um 1900 entdecken in der historischen Romantik einen ungelösten Antagonismus, an den die Neoromantik konkret anknüpfe und der sich anhand von zwei oppositionellen Feldern als die Felder von ‚Subjekt / Kunst / Individuum' gegen ‚Welt / Leben / Universum' beschreiben lässt. Auf der einen Seite stehe das *Subjekt*, das einen intuitiven, sensualistischen und damit: ‚künstlerischen' Zugriff zu den Dingen habe; und auf der anderen Seite die *Welt* bzw. das *Universum*, in denen rationalistische, materialistische und (bio-)logische Gesetze vorherrschen. Das Problem des Individuums gegen die Welt wird mit einem Problem von Kunst gegen Leben gleichgesetzt, für das die historische Romantik – und vor allem: Novalis – eine relevante Vergleichsfolie bietet. Damit erarbeitet sich die Neoromantik der Jahrhundertwende auf der Folie der Romantik eine eigene, vor allem auf ihren Zeitraum abzielende Problemgeschichte.

Das Problem der innerweltlichen Sinnstiftung, auch: „die Suche nach einem archimedischen Punkt" in einer säkularisierten und beschleunigten Moderne,[523] ist somit auch für die Literatur der Jahrhundertwende von höchster Relevanz. Allerdings haben sich ihre Strategien, darauf zu reagieren, verändert: „Von dem vielbeschworenen Sinnverlust der Moderne kann im frühen 20. Jahrhundert kaum eine Rede sein", konstatiert Matthias Löwe, „eher von einer Überproduktion von neuem Sinn im Rahmen eines weltanschaulichen Monismus und seiner unzähligen

[521] Ewald: Probleme der Romantik, S. 13.
[522] Diederichs: Zur Jahrhundertwende, o. S.
[523] Löwe: Epochenbegriff, S. 65.

inhaltlichen Konkretionen.“[524] Diese Diagnose stützen die kulturwissenschaftlichen Monographien aus dem Diederichs-Verlag: Ob Julius Harts Ausführungen über *Den neuen Gott* (1899), Ludwig Coellens geschichtliches Universalmodell oder Johannes Schlafs Ausführungen über *Christus und Sophie* (1906), in denen aus einer physiognomischen Ähnlichkeit zwischen Leonardo da Vinci und seiner Mona Lisa ein weltstrukturierendes Prinzip der Anziehung abgeleitet wird.[525] Alle drei Monographien liefern in sich kohärente (wenn auch nicht notwendigermaßen überzeugende) Deutungsmodelle eines strukturierenden Grundprinzips von Welt, das jeweils mit dem Gestus der bahnbrechenden Neuentdeckung postuliert wird.

Der für die Neoromantik einschlägigste Monismus findet sich jedoch bei Charles Darwin (bzw. in seiner popularisierten Variante von Ernst Haeckel),[526] wobei vor allem die Vorbehalte produktionsanregend wirken, die sich im Diskurs der Jahrhundertwende ebenfalls äußern. Den *Kampf ums Dasein* zur absoluten Grundregel zu erheben, widerspricht nicht nur den ethischen Prinzipien vieler Akteure, sondern auch ihrer sozialen Komplexitätserfahrung der Moderne – sodass das Normangebot Darwins den Neoromantikern zwar logisch einleuchtet, in der Praxis jedoch nicht befriedigt. Eugen Diederichs beispielsweise wendet sich, nach der intensiven Auseinandersetzung mit Darwin und Nietzsche, einem ethischen „Humanismus“ als Regulativ zu, den er ebenfalls im historischen Archiv aufbewahrt findet.[527] Auch Wilhelm Bölsches Studien zum *Liebesleben in der Natur* lassen sich als Gegenkonzept zu einem kompetitiven Darwinismus lesen, der um die ‚Liebe‘ als natureigenes Grundprinzip ergänzt wird. Zur Jahrhundertwende werden also tatsächlich etliche Monismen produziert, konkreter: typologische Weltdeutungen auf Basis nur eines alldurchflutenden Grundprinzips, von denen aber keiner in Gänze überzeugt, sondern vielmehr zu Korrekturen anregt.[528] Auch hierin lassen sich, auf Basis der Problemgeschichte Löwes, Parallelen zur

[524] Löwe: Duft der blauen Blume, S. 163.

[525] Vgl. Schlaf: Christus und Sophie.

[526] Vgl. Heiko Weber, Maurizio Di Bartolo, Olaf Breidbach: Monismus um 1900. Organisation und Weltanschauung. In: Jahrbuch für europäische Wissenschaftskultur 3 (2007), S. 7–18.

[527] Diederichs: Lebensaufbau, S. 44. Zur (noch näher zu ergründenden) Relation zwischen Neoromantik und Renaissancismus vgl. Brittnacher: Verabschiedung.

[528] Eine überblicksartige Einschätzung über „Monismus und Literatur“ zur Jahrhundertwende, wie sie Philip Ajouri: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus. Berlin 2010, S. 72–76 gewinnbringend darlegt, wäre in diesem Sinne um die Hypothese einer konkurrierenden Pluralität von Monismen um 1900 zu ergänzen, die bereits von den Akteuren selbst wahrgenommen und reflektiert wurde. Autoren wie Johannes Schlaf bspw. veröffentlichen innerhalb weniger Jahre verschiedene Auslegungen des monistischen Grundprinzips, die sich aber schon untereinander widersprechen. Für jeden Produzenten von Monismen in der Literatur ist somit prinzipiell transparent, dass das eigene Angebot nur vorläufig und experimentell entsteht. Nicht bestritten wird hingegen die Existenz eines monistischen Prinzips, auf dessen ergebnisoffener Suche sich zahlreiche Texte zur Jahrhundertwende befinden.

kulturellen Situation des frühen 19. Jahrhunderts ziehen, in der bspw. die Spätaufklärung auf eine analoge Weise monistische Welterklärungsmodelle literarisch inszeniert.[529]

Tatsächlich können die Akteure im Umkreis der Neoromantik damit auf analoge Problemkonstellationen zugreifen, die sie auch in den Texten der historischen Romantik auffinden. Die Strategie allerdings, die sich zur Problemlösung in den Diskursbeiträgen der Neoromantik artikuliert, nimmt markante Veränderungen vor. Romantik, so argumentieren einschlägige Literaturgeschichten um 1900, verfolge das Projekt einer Synthese der antagonistischen Pole – zum Beispiel, so Ricarda Huch, einen Ausgleich des Apollinischen und Dionysischen. Die Ironie, mit Novalis gefasst als „qualitative Potenzierung“ oder als ewiges „Approxomationsprinzipe“,[530] tritt dabei entweder als systemischer Ausgabefehler oder als notwendiges Übel hervor, um die unausgeglichenen Pole einander anzunähern. Niemals aber wird die ewige Prozessualisierung, wie in der historischen Romantik, als produktiver Fluchtpunkt von Kunst und Literatur bewertet, mit dem sich etwas Unendliches spiegeln bzw. prozessieren lässt. Vielmehr verwandelt sich die ‚unendliche Annäherung‘ der Romantiker in eine endliche, potenziell einlösbare Synthese, da die ironischen Brechungen und selbstreflexiven Schleifen als Enttäuschung erlebt werden. Neoromantik sei damit nicht mehr „progressive Universalpoesie“,[531] sondern eine Poesie des universellen Ausgleichs.

Der Diskurs rund um die Neoromantik also, vor allem in seiner Spätphase, akzentuiert die Synthesebestrebungen der Romantiker derart neu, dass deren ewig fortgeschriebener Annäherungscharakter an das Absolute überlesen bzw. abgewertet wird. Programmatisch sucht die Neoromantik also den Ausgleich bzw. die Synthese zwischen (in der Regel zwei) konfligierenden Polen. Hierbei gilt es drei Aspekte zu beachten: Erstens muss diese diskursiv artikulierte Strategie nicht zwingend mit den literarischen Texten übereinstimmen, die im Folgenden kritisch geprüft werden. Zweitens wird das Ironie-Problem erst in der späten Phase der Neoromantik vermehrt reflektiert und artikuliert, womit in diesem Aspekt ein Unterschied zwischen der frühen (vor 1900) und der späten Phase (nach 1900) des Diskurses ausgemacht werden kann. Drittens aber übertragen die Akteure im Umfeld der Neoromantik ihren eigenen Problemhorizont derart stark auf ihr Bild von historischer Romantik, dass auch das Romantikverständnis um 1900 einen beobachtbaren Bedeutungswandel erfährt. Im Zuge der Neoromantik, welche die zahlreichen Neubetrachtungen von Romantik erst antreibt, verschiebt sich auch

[529] Vgl. Löwe: Epochenbegriff.

[530] Diese zwei zentralen Begriffe aus Novalis’ theoretischem Werk sind hier zitiert nach Herbert Uerlings: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Theorie der Romantik. Stuttgart 2000, S. 9–42, S. 10, S. 14.

[531] So das berühmte 116. Athenäums-Fragment Friedrich Schlegels: Athenäums-Fragmente [1798]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Hg. v. Hans Eichner. München, Paderborn, Wien 1967, S. 156–255, S. 182: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie.“

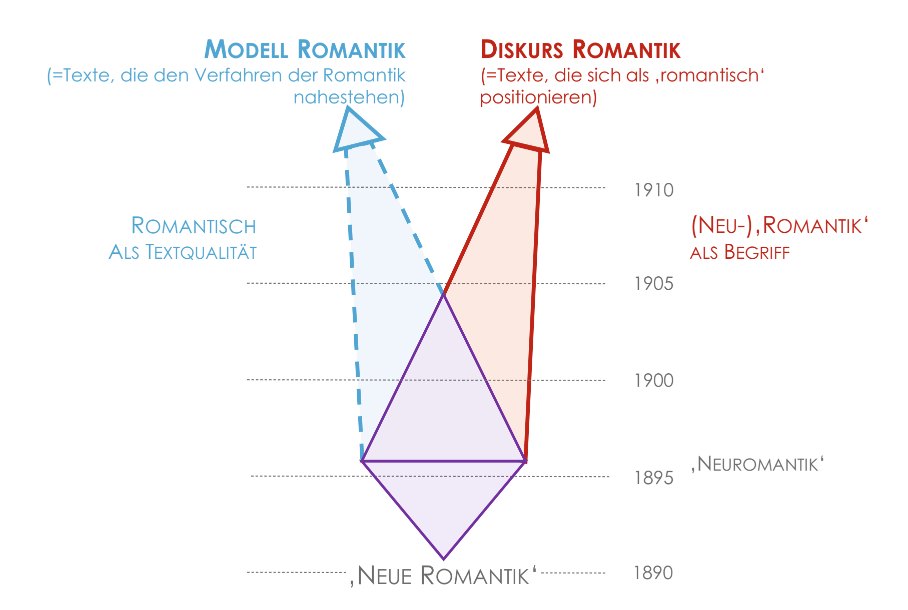
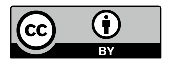


Abbildung 2.2 Schaubild zur zeitlichen Transformation der Diskursbestände: Ablösung von Romantik-Begriff und Romantik-Modell zwischen 1890 und 1910

das Verständnis von Romantik hin zu einer Akzentuierung der ausgleichenden Synthese.

Ein Entwicklungsmodell soll abschließend diese Transformation illustrieren, die sich durch den Diskurs der Neoromantik auch mit Blick auf ein Modell von Romantik vollzieht. In stark abstrahierendem Zugriff akzentuiert Abb. 2.2 die Ablösung eines Neoromantik-Diskurses von den wesentlichen Charakteristika eines romantischen Programms. Wo zwischen 1890 und 1896 – zumindest auf Diskursebene – noch keine Trennung zwischen Ironie und historischer Romantik nachweisbar ist, werden im Diskurs nach 1900 jene Stimmen dominant, die eine Überwindung der romantischen Ironie unter den Vorzeichen einer Neoromantik fordern. Dabei lässt sich bis in das Jahr 1904 eine Phase des Übergangs behaupten (in Abb. 2.2 lila eingefärbt), in der sich beide Positionen noch überschneiden. Die These, welche im obigen Entwicklungsmodell illustriert wird, lautet, dass die Romantik als Begriff spätestens mit dem Jahr 1904 dem (oben rot markierten) Diskursweg der ‚Neuromantik' folgt. Von dem neuromantischen Literaturdiskurs bleibt die Vorstellung der historischen Romantik demnach nicht unbeeindruckt, sondern im kulturellen Wissen um das Romantische treten nun ebenfalls die synthetischen, Ausgleich suchenden Aspekte hervor. Die Ironie trennt sich in diesen Jahren also vom Diskurs über Romantik ab; in diesem Punkt kann eine der wesentlichen Transformationen beschrieben werden, welche die Neoromantik für die Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts hinterlässt.


cc
BY

3 Erzählstrategien

Aktualisierungen von Romantik in der Literatur der Jahrhundertwende

> Der Neuromantik tollster Ritter reitet
> Auf seinem Goldfuchs in das flache Land
>
> Hanns Heinz Ewers: *Syringen* (1898)[1]

Neben dem Diskurs über neue Romantik, Nervenromantik und Neuromantik gibt es eine Romantik-Aneignung der Jahrhundertwende, die nicht in Zeitschriften oder Monographien geschieht, sondern ganz konkret in literarischen Texten. Nicht unabhängig, aber heuristisch getrennt vom Diskurs lässt sich eine Neoromantik als Textqualität beobachten, die auch diskursungeübten Lesern unmittelbar auffällt und literarischen Texten eingeschrieben sein kann. Zur Jahrhundertwende existiert eine enorme Anzahl solcher Texte in Prosa, Drama und Lyrik, so zum Beispiel, ganz exemplarisch, in Otto Julius Bierbaums *Die Haare der heiligen Fringilla* (1904):

> Es lebten einmal (wer weiß, wie lange es her ist), durch das Band des heiligen Sakramentes der Ehe rechtmäßig und katholisch miteinander verbunden, in einem schönen Schlosse ein Prinz und eine Prinzessin. Den Prinzen wollen wir Flodoard, die Prinzessin aber Eulalia nennen, – denn wir haben uns in dem Taschenbuch der fürstlichen Häuser davon überzeugt, daß es keinen Prinzen Flodoard gibt, der mit einer Prinzessin Eulalia ehelich und katholisch verbunden wäre.[2]

Ein solcher Märchenanfang, der sich selbst als *Erzählung* tituliert, wirft den Anker zur literarischen Romantik aus, indem er sich romantische Erzählverfahren intertextuell aneignet. Das einleitende „Es lebten einmal" referiert auf die Kinder- und

[1] Hanns Heinz Ewers: Syringen [1898]. In: Moganni Nameh. Gesammelte Gedichte. München 1918, S. 31.
[2] Otto Julius Bierbaum: Die Haare der heiligen Fringilla. In: Die Haare der heiligen Fringilla und andere Geschichten. München 1904, S. 9–28, S. 11.

R. Stübe, *Neoromantik der Jahrhundertwende*, Neue Romantikforschung 2,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-66289-2_3

Hausmärchen der Brüder Grimm, aber auch der folgende Motivkanon aus Prinzen, mittelalterlichen Schlössern und Zaubersprüchen lässt sich als Hinweis auf eine neoromantische Darstellungsstrategie ausmachen. Romantik ist zur Jahrhundertwende im historischen Archiv gespeichert und umfasst ein begrenztes Setting von Motiven und Schreibverfahren: Wird beides zur Konstitution eines literarischen Textes um 1900 aufgerufen, handelt es sich um einen neoromantischen Text.

So basal diese Ausgangsdiagnose erscheinen mag, so evident weist sie doch auf die Existenz eines neoromantischen Schreibprojekts hin, das sich – in der Regel – nicht in der Wiederholung der alten Romantik erprobt, sondern das Romantische um ein spezifisches Neo-, um eine Note der Jahrhundertwende ergänzt. Auch bei Bierbaum lässt sich diese Aktualisierung in Motiven und Verfahren greifen: Das „Taschenbuch der fürstlichen Häuser" beispielsweise, das der Erzähler zur Überprüfung des Fiktionsgehalts seiner Figuren heranzieht, entspringt dem kulturellen Bestand der Jahrhundertwende und bricht produktiv mit der Romantik-Illusion. Gerade die Mixtur von altertümlich-romantischen Sujets mit radikalmodernen Topoi konstituiert hier ein spezifisch neoromantisches Verfahren, das für Bierbaums Texte charakteristisch ist: „Der Prinz hatte eine bange Empfindung, nicht unähnlich der, die auch Prinzen haben, wenn sie beim Zahnarzt sind und dieser die elektrische Bohrmaschine herbeizieht."[3] An Beispielen wie diesem lässt sich der Anspruch, der im Diskurs so variantenreich formuliert wird, am konkreten Material greifen: Etwas Romantisches wird mit etwas Zeitgemäßem synthetisiert, und heraus kommt ein neoromantisches, zeitenverschränkendes Produkt.

Was aber markiert diese Literatur als jeweils ‚modern', was als ‚romantisch'? Einerseits sind für die Beantwortung dieser Frage die Ergebnisse aus der Diskursanalyse unabdingbar: Zum Romantikwissen um 1900 zählen auch die Märchendramen Maurice Maeterlincks, dessen Name sich fest mit dem semantischen Bestand des Romantischen verbunden hat. Dasselbe gilt für Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne,* ebenso wie z. B. für Gerhart Hauptmanns Drama *Hanneles Himmelfahrt* (1893). Andererseits aber greift eine Analyse zu kurz, die lediglich Querverbindungen und Rezeptionslinien aufzeigen würde, die zwischen den einzelnen Texten um 1900 und ihren romantischen Vorlagen entstehen. Vielmehr existiert auch ein literaturwissenschaftlicher Kenntnisstand darüber, was ‚Romantik' als Forschungsgegenstand konstituiert, und zwar nicht aus einem Wissen des frühen 20. Jahrhunderts heraus, sondern auf dem Stand einer Analyse im 21. Jahrhundert. Eine Frage steht damit literatur-, aber auch kulturgeschichtlich im Raum, sobald Wiederaufnahmen von Romantik auftreten: Wie romantisch ist – in diesem Fall – die Neoromantik? Wie nahe kommt eine neoromantische Poetik den romantischen Textstrategien um 1800, an die sie ja explizit anknüpfen, und wo sind gegebenenfalls die Unterschiede?

[3] Ebd., S. 18 f. Ein weiteres schönes Beispiel findet sich auf derselben Seite.: „Was hat sie denn? dachte sich Prinz Flodoard; es herrschen doch nicht die Pocken oder der Typhus in unserer Stadt, und ich bin überdies in der Unfallversicherung."

An dieser Stelle kommt die Modelltheorie ins Spiel, wie sie oben dargelegt wurde: Ein Modell von Romantik, das für die folgenden Textanalysen als Vergleichskonstrukt herangezogen wird, behauptet keineswegs, nach zweihundert Jahren Forschungsgeschichte den letztgültigen Romantik-Schlüssel gefunden zu haben. Doch es bündelt auf dynamische Weise aktuelle Forschungsergebnisse über Romantik, auf die pragmatisch zugegriffen werden kann, sobald sie in einem Text relevant werden. Ein solcher Vorgang ist notwendig komplexitätsreduzierend sowie standortgebunden. Doch indem ein pointiertes Modell von Romantik als Folie herangezogen wird, das sich auf der Höhe des Forschungsstandes bewegt, werden strukturelle Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede zwischen Romantik und Jahrhundertwende erst sichtbar und analysierbar. Nur so kann eine Transformationsanalyse literarischer Verfahren über die Rezeptionsforschung hinaus gelingen – und das zwischen zwei Epochen, deren ideelle Gemeinsamkeit von späteren Forschern wie auch von Zeitgenossen wiederholt behauptet wurde.[4]

Die folgenden Analysen beginnen in der Regel damit, konkrete Motivreferenzen herauszuarbeiten, mit denen ein literarischer Text seine Aktualisierung von Romantik initiiert. Ob es romantische Mondnächte sind, in denen Figuren (wie in Heinrich Manns *Mondnachtphantasien*, 1887) optischen Täuschungen unterliegen; ob auffällige Substitute der romantischen blauen Blume auftauchen (u. a. in Ewers' *Die blauen Indianer*, 1906); oder ob ein Erzähler schlicht alte Novalis-Bände sammelt und ihre Erzählweise nachahmt (wie in Hesses *Der Novalis*, 1900): Zuallererst müssen materiellere, intertextuelle Anlässe vorliegen, um eine Erzählung plausibel als einen neoromantischen Text zu kategorisieren. Ein Strukturvergleich ohne diese Motivreferenzen wäre möglich, aber historisch wenig valide: Da ein neoromantisches Schreiben in dieser Untersuchung mit dem zeitgenössischen Wissen über Romantik zusammengeführt wird, müssen die literarischen Texte selbst einen Bezug zur Romantik suchen und in einen eigenen, markiert neoromantischen Text transformieren. Zahlreiche Erzählungen der Jahrhundertwende unternehmen genau diese ausgestellte Wiederaufnahme, sodass der Romantik-Vergleich von den Texten selbst motiviert und legitimiert wird.[5] Neoromantik, und das trägt zu ihrem modischen Charakter bei, ist damit ein kulturgeschichtlich sichtbares Textphänomen, das auch die Sichtweise auf das Romantische postwendend verändert.

Neoromantische Literatur dieses Zeitraums aber, und hier kommt das wissenschaftliche Modell von Romantik ins Spiel, ruft keineswegs nur leere Motivhülsen auf, sondern sie importiert ein ganzes Motiv-, Wissens- und Verfahrenssetting, mit dem romantisches Schreiben auf eine eigenwillige Weise imitiert wird. Mithilfe

[4] So exemplarisch bei Ziolkowski: Nachleben der Romantik und Gruber: Romantik und Ästhetizismus.

[5] Den Begriff der Wiederaufnahme hat Nikolaus Wegmann: An Ort und Stelle. Zur Geschichte der konkreten Poesie in der DDR. In: DVjs 84 (2010), S. 235–259, S. 238 aufgegriffen: „Der Begriff ist auch deshalb attraktiv, weil man so Veränderungen in der kulturellen Semantik einer Gesellschaft beschreiben kann, ohne gleich auf wertende Unterscheidungen wie Originalität vs. Epigonalität oder Fortschritt vs. Niedergang zurückgreifen zu müssen."

eines Modells von Romantik, das sich – wie oben ausgeführt – auf die Säulen von Fragmentierung, Synthese und Kippfigur beruft,[6] sollen zwei weiterführende Operationen möglich werden: Einerseits treten idealiter Gemeinsamkeiten und Unterschiede hervor, die ein neoromantischer Text im Vergleich zur historischen Romantik strukturell übernimmt bzw. modifiziert. Andererseits sollen Gemeinsamkeiten *innerhalb* neoromantischer Literatur aufscheinen, da die Modellanalyse mit ihrem abstrahierenden Zugriff ähnliche Textbewegungen sammelt und homogenisiert. Als Ziel setzt sich das folgende Kapitel damit nichts Geringeres als ein erzählstrategisches Modell von Neoromantik, das den (als wesentlich aufgefassten) Unterschied zwischen Romantik und Neoromantik benennt.

Nachdem die obige Diskursanalyse bereits verschiedene Wissensbestände dieses Zeitraums im Querschnitt überblickt hat, kann der folgende, methodisch anspruchsvolle Modellvergleich nur stichprobenartig vorgehen. Für die qualitative Untersuchung kamen zahlreiche Autorinnen und Autoren infrage, die schon im Diskursteil auftauchten und allesamt im relevanten Zeitraum neoromantische Literatur produzierten. Drei Typen von Schriftstellerinnen und Schriftstellern boten sich für eine vertiefende Analyse an, die sich in ihrem Verhältnis zur Neoromantik jeweils unterscheiden: erstens eine Gruppe prägender Akteure für den Neoromantik-Diskurs (z. B. Ricarda Huch, Julius Hart, Johannes Schlaf); zweitens besonders wirkmächtige Schriftsteller bis in die Gegenwart hinein, die mit Wiederaufnahmen aus der Romantik operieren (z. B. Hugo von Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann, Rainer Maria Rilke); und drittens eine Reihe von Autorinnen und Autoren, die sich in ihrem unkonventionellen, experimentellen Ansatz im Umgang mit Neoromantik neu entdecken ließe (z. B. Paul Scheerbart, Otto Julius Bierbaum, Oskar Panizza). Wichtig ist mit Blick auf all diese Akteure, dass kein Autor als Ganzes zum Neoromantiker und keine Autorin ausschließlich zur Neoromantikerin erklärt werden soll. Stattdessen können nur bestimmte, manchmal aber zahlreiche ihrer Texte in ihrer neoromantischen Dimension hervortreten, sobald sie sich aktualisierend auf romantische Motive und Schreibverfahren beziehen.

Die folgende Auswahl legitimiert sich über das Argument, dass in ihr möglichst heterogene Facetten des Neoromantik-Profils beleuchtet werden. Zudem nehmen die ausgewählten Autoren einen jeweils stellvertretenden Charakter für eine von drei Spielarten neoromantischen Schreibens ein. Außer in ihrer Romantik-Aneignung haben Heinrich Mann, Hanns Heinz Ewers und Hermann Hesse zunächst wenig gemein. Gerade in ihren unterschiedlichen Neoromantiken aber sollen ihre frühen Erzählungen verschiedene Ausprägungen eines Phänomens greifbar machen, das sich möglicherweise doch als eine wiederkehrende Aneignung von Romantik um 1900 beschreiben lässt.

Die Erzählungen des jungen Heinrich Manns stehen prototypisch für eine frühe Phase neoromantischer Literaturproduktion, in der Maurice Maeterlinck, Jens Peter Jacobsen und Hermann Bahr gerade frisch entdeckt wurden. Der unbekanntere Hanns Heinz Ewers kann stellvertretend für eine späte Neoromantik betrachtet

[6] Siehe oben, Abschn. 1.3.1.

werden, die mit einem experimentellen Anspruch (neo-)schwarzromantische Texte produziert und in den 1900er Jahren eine gewisse Popularität genoß. Hermann Hesse schließlich publizierte genau um 1900 Erzählungen im Umfeld des Eugen-Diederichs-Verlags und ist wohl derjenige Autor, der mit neoromantischer Literatur das Bild von Romantik und Neuromantik bis in die heutige Zeit am nachhaltigsten prägte. Sollten sich gerade bei derart heterogenen Autoren Gemeinsamkeiten im Hinblick auf ein Modell von Neoromantik finden lassen, dann ist eine hohe Repräsentativität der Ergebnisse umso wahrscheinlicher.

Dass in dieser Untersuchung keine Dramen zur Analyse herangezogen werden, obwohl sie um 1900 einen wichtigen Teil neoromantischer Literaturproduktion ausmachen,[7] hat einen methodischen Hintergrund: In den Forschungen zur historischen Romantik spielen Dramen nach wie vor eine vergleichsweise untergeordnete Rolle, sodass ein literarischer Vergleich im Bereich der romantischen Prosa auf ein ungleich breiteres, wissenschaftlich besser aufbereitetes Feld zurückgreifen kann. In der Lyrik sind neoromantische Aktualisierungsprozesse auf ähnliche Weise, hier aufgrund ihrer gattungstypologischen Verdichtung, aufwendiger zu rekonstruieren (und damit schwerer zu greifen), was nicht bedeutet, dass es keine neoromantische Lyrik in diesem Zeitraum gäbe.[8] Um die Vergleichbarkeit der einzelnen Texte untereinander zu gewährleisten, beschränkt sich die folgende Untersuchung auf neoromantische Prosa, die ebenfalls – wie entgegen mancher Forschungspositionen zu zeigen sein wird – zur Jahrhundertwende weit verbreitet war.[9] Damit werden im Folgenden jeweils drei kürzere Erzählungen eines Autors nebeneinander gestellt, ohne zu postulieren, Neoromantik sei ein primär narratives Phänomen. Ergänzende Gattungen kommen in den folgenden Analysen ins Spiel, sobald sie repräsentative Ergebnisse über eine bestimmte (neoromantische) Werkphase der drei Autoren belegen, stützen oder kontrastieren.

Eine weitere Erläuterung zielt auf die Anordnung der drei Autoren, die nicht chronologisch, sondern textanalytisch motiviert ist: Zwar steht Hermann Hesse mit seinem Werk zeitlich genau in der mittleren Phase der neoromantischen Literaturproduktion, analytisch jedoch vollzieht sich bei ihm eine besonders markante

[7] In diesem Sinne bearbeitet sie bereits Hilzheimer: Drama der Neuromantik. Vor allem die Märchendramen Gerhart Hauptmanns und Hugo von Hofmannsthals wären in diesem Kontext analytisch ergiebig.

[8] Für einen Forschungsüberblick über das lyrische Feld siehe Maria-Christina Boerner, Harald Fricke: ‚Neuromantik' – Tradition und Renovation des Erbes. In: Sabine Haupt, Bodo Würffel (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008, S. 315–322.

[9] Schon zeitgenössisch finden sich heterogene Aussagen darüber, ob Neoromantik vor allem im Drama, in der Prosa oder in der Lyrik zu finden sei. Über die Lyrik schreibt Albert Geiger: Ueber neuromantische Lyrik. In: Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung 288–290, 298 (1899) eine längere Abhandlung, um Julius Hart, Bruno Wille, Max Dauthendey, Richard Dehmel und Alfred Mombert darin als Neoromantiker auszuweisen. Von Wilpert: Neuromantik hingegen behauptet die vorrangige Verbreitung von Neoromantik in der Prosa. Insgesamt tritt das Phänomen also in jeglichen Gattungen um 1900 auf, wobei auch hier eine dezente Dominanz in der dramatischen Produktion notiert werden muss, die durch Maeterlinck frühe Erfolge feierte, vgl. Hilzheimer: Drama der Neuromantik.

Veränderung der Romantik, die einen erzählstrukturellen Endpunkt des neoromantischen Schreibens ausmacht. Hesses *Peter Camenzind* (1904), der den Auftakt für weitere Romane Hesses nach ähnlichem Muster liefert, beschließt damit zugleich das erzählstrategische Ende der Neoromantik in dieser Untersuchung.

Neoromantik und Gender. Bemerkungen zum literarhistorischen Ort der Autorinnen
Etwas ausführlicher soll an dieser Stelle, noch bevor es in die textanalytische Präzisierung geht, über den gendertheoretischen Status dieser Auswahl reflektiert werden. Ein Fall aus der jüngeren literaturwissenschaftlichen Debatte kann hierbei Aufschluss liefern: Als Philip Ajouri seine Einführung in die *Literatur um 1900* (2009) veröffentlichte, erntete er eine harsche Kritik aus der gendertheoretisch geschulten Literaturwissenschaft. „Da Ajouris fast vollständige Nichtbeachtung […] der zeitgenössischen Literatinnen die literarische Epoche um 1900 ganz grundsätzlich verzeichnet", so urteilt der Rezensent, „kann die hier auszusprechende Empfehlung nur lauten: Lassen Sie die Finger von diesem Buch."[10] Ungeachtet der polemischen Schärfe dieses Verrisses zeichnet sich hier eine ernstzunehmende Forschungsfrage ab, die im Fall der literarischen Landschaft um 1900 besonders brisant ist: Gewisse Merkmale literarischen Schreibens, und zwar gerade diejenigen, die in der Forschung als prägend für die Kultur um 1900 herausgearbeitet wurden, lassen sich bei Autorinnen häufig nur über Umwege nachweisen. Präziser gefasst, scheinen es gerade die phantastisch-märchenhaften Elemente zu sein, die Autorinnen um 1900 vergleichsweise vorsichtig benutzten; sodass sich auch jenseits zusammenfassender Überblicksdarstellungen kaum eine einschlägige Autorin des Symbolismus, der Dekadenz oder eben der Neoromantik etabliert hätte.

Das Beispiel Ricarda Huch führt es eindrücklich vor: Einerseits tritt sie im literarischen Diskurs als präzise Kennerin und aktive Fortschreiberin der historischen Romantik auf, was sie nicht nur in ihren beiden *Romantik*-Büchern, sondern auch in kritischen Einwänden gegen Maurice Maeterlinck und die aufkeimende Neoromantik artikuliert.[11] Andererseits vermeidet sie in ihren literarischen Texten aus diesem Zeitraum, vor allem in thematisch naheliegenden Prosatexten wie *Haduvig im Kreuzgang* (1897) oder *Aus der Triumphgasse* (1901), allzu explizite Referenzen auf die Romantik, um stattdessen einen historisch breiteren Referenzteppich auszulegen.[12] Selbstredend lassen sich auf einer unterschwelligen Ebene auch hier

[10] Rolf Löchel: Finger weg! Philip Ajouris Studienbuch zur Literatur um 1900 empfiehlt sich nicht (2010). https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=13842 (letzter Zugriff am 30.05.2022).
[11] Vgl. oben, Abschn. 2.2.2 sowie Häntzschel: Die Unzeitgemäße.
[12] Eine wichtige Ausnahme – und gleichzeitig ein Paradestück für diese These – liefert Ricarda Huch: Dornröschen. Ein Märchenspiel. Leipzig 1902; ein Märchendrama, das kurz nach *Aus der Triumphgasse* (1901) im ‚neuromantischen' Diederichs-Verlag veröffentlicht wurde. Bezeichnend ist, wie Eugen Diederichs nachdrücklich zögerte, die Texte der Romantik-Expertin Huch in sein Programm aufzunehmen: „[A]uf welche Bahn treibt es mich", notiert er am 8.3.1901,

strukturelle Analogien zwischen ihren Prosawerken und deren romantischen Vorläufern (z. B. Benedikte Naubert, Walter Scott, Achim von Arnim) herausarbeiten. Damit liefe man aber Gefahr, eine offensichtliche und diskurshistorische Auffälligkeit zu übersehen: Ricarda Huch vermeidet es geradezu, in ihrer literarischen Strategie offensiv an die Romantik anzuknüpfen; und sie versteckt klare Verweise stattdessen in einem komplexeren, eklektizistisch reicherem Anspielungsraum. Für Autorinnen birgt es offenbar Nachteile, im kulturellen Bewusstsein der 1890er und 1900er Jahre, allzu märchenhaft und phantastisch zu schreiben.[13]

Das legt eine Hypothese nahe, die auch diese Arbeit vertreten möchte: Das symbolische Kapital einer aufkeimenden Neoromantik, mit dem junge Autoren ihre Literatur feldtheoretisch aufwerten, steht für Autorinnen dieses Zeitraums nicht in vergleichbarer Weise zur Verfügung. Vielmehr scheint ihnen ‚Romantisches' sogar zu schaden: Zu den wenigen Autorinnen, die erkennbar neoromantische Literatur produziert haben, zählt Elsa Bernstein, die u. a. in ihrem Libretto *Königskinder* (1894) einen internationalen Erfolg für eine bekannte Märchenoper Humperdincks vorbereitete. Obwohl Autorinnen zu diesem Zeitpunkt unter bestimmten Bedingungen ihren Eigennamen publizistisch anführen konnten (z. B. Gabriele Reuter; Agnes Miegel; auch die Wiederentdeckung Annette von Droste-Hülshoffs fällt in diesen Zeitraum), blieb Elsa Bernstein mit ihrer avancierten Strategie zwischen Psychologie und Märchenzitat anonym. Auch ihre Novellen (*Madonna*, 1894) und Dramen (*Dämmerung,* 1893) publizierte sie unter dem Namen Ernst Rosmer.[14]

Damit wäre es historisch verdrehend, die Neoromantik als ein genderneutrales Phänomen darzustellen. Im Rahmen dieser Untersuchung konnte kaum eine Autorin ausgemacht werden, die genau dieses ‚trendige' Moment, das die Neoromantik für einen überschaubaren Zeitraum ausmacht, auf literarischer Ebene für sich aufgriff.[15] Die Texte von Autorinnen fallen vielmehr durch eine gegenläufige

„wenn ich ein so ausgesprochen romantisches Buch bringe". *Aus der Triumphgasse* wird entsprechend nicht als ‚Roman', sondern als „Lebensskizzen" untertitelt, um in der Werbestrategie insgesamt einen ‚realistischen' Zug (d. h. eine autobiographische Grundierung) hervorzuheben. Huchs Bücher werden wichtige finanzielle Erfolge für Diederichs belletristische Abteilung; sein Neuromantik-Schwerpunkt war zu diesem Zeitpunkt – angestoßen durch seine Lektüre von Huchs *Romantik*-Monographien – bereits fest etabliert. Vgl. und zit. nach Heidler: Diederichs, S. 480.

[13] Hierbei gilt es, die zeitliche Dimension genau im Blick zu behalten: Die Diagnose bezieht sich ausschließlich auf die zwanzig Jahre um 1900 und verändert sich grundlegend mit dem beginnenden Expressionismus (um 1910), in dem Autorinnen wie Henriette Hardenberg und Else Lasker-Schüler eine neuartige Positionierung erfahren, die (endlich) auch feldtheoretische Möglichkeiten zur Avantgarde einschließt.

[14] Vgl. in einem insgesamt gewinnbringenden Band, der die innovierende Rolle Bernsteins zwischen Naturalismus und Symbolismus herausarbeitet, Astrid Weigert: Gender – Art – Science. Elsa Bernstein's Critique of Naturalist Aesthetics. In: Dagmar Lorenz, Helga Kraft (Hg.): From Fin-de-Siècle to Theresienstadt. The Works and Life of the Writer Elsa Porges-Bernstein, New York u. a. 2009, S. 77–90.

[15] Selbstredend gibt es einige Fälle, die diese These relativieren: Die frühen Gedichte und Balladen Agnes Miegels beispielsweise nutzen eine durchaus neoromantisch anmutende Textstrategie, die ihr zu literarischem Erfolg verhelfen konnte. Allerdings wäre auch hier der notierte ‚objektivierende' Zug zu beobachten und noch genauer analytisch zu greifen. Auch Akteurinnen wie Irene

Bewegung auf: Bei Bernstein und Huch beispielsweise dominiert eine realistisch grundierte Psychologisierung, genauer: eine materialgestützte Objektivierung innerer und/oder geschichtlicher Vorgänge, die weitestgehend ohne Märchenverdacht auskommt. Sie knüpfen stärker an die experimentellen Milieustudien des Naturalismus an, der im deutschsprachigen Raum wohl erst bei den Autorinnen um 1900 zu einer breitenwirksamen, durchschlagenden Form gefunden hat. Helene Voigt-Diederichs zum Beispiel, als Ehefrau von Eugen Diederichs (in diesem Zeitraum, 1898–1911) und als enge Vertraute Hermann Hesses durchaus dem Neoromantik-Diskurs nahestehend, wird aufgrund ihrer lokalen Sujets gemeinhin als ‚Heimatdichterin' abgewertet; ihre Textstrategie wäre möglicherweise als Weiterführung naturalistischer Milieu-Experimente neu zu verorten.[16]

Man kann die Werke von Autorinnen um 1900 somit auch als alternative Spielart einer *Überwindung des Naturalismus* verstehen, die einen anderen Akzent als die Neoromantik betont: Sie führen den Naturalismus weniger in eine phantastisch grundierte ‚Mystik der Nerven' fort; sondern verfeinern ihn stattdessen in eine Richtung detailpsychologischer Subjekt- und Milieustudien. In diesem Kontext lässt sich auch die literaturgeschichtliche ‚Modernität' von Autorinnen wie Gabriele Reuter, Helene Böhlau und Clara Viebig diskutieren, analog zu einigen unentdeckten Akteurinnen wie Marie Netter, die ebenfalls einem (variierten) Naturalismus nahesteht.[17] ‚Neoromantisch' hingegen sind die Textstrategien dieser Autorinnen nur in seltenen Fällen: Sie vermeiden Referenzen auf romantische Intertexte eher, als dass sie in ihren Texten eine ästhetisch innovierende Rolle spielen würden.

Selbstredend handelt es sich hierbei keineswegs um eine irgendwie biologisch grundierte Andersartigkeit weiblichen Schreibens; sondern ausschließlich um eine sozialhistorisch-kontextuelle Situation, in der die Unterschiede zwischen Autorinnen und Autoren, in Rückkopplung mit dem literarischen Feld, auf besondere Weise forciert werden.[18] Eine der Besonderheiten, welche die kulturgeschichtliche

---

Forbes-Mosse, die im Umkreis Worpswedes avantgardistische Ansätze kultivierten, bewegen sich in einer Nähe zur Neoromantik, wobei auch ihr Fall diskurshistorisch interessant ist: Ihren Status als tatsächliche Enkelin von Bettina und Achim von Arnim konnte (oder wollte) sie, ebenso wie ihre erfolgreiche Schwester Elisabeth von Heyking, feldtheoretisch nicht fruchtbar machen. Insgesamt scheint die Lyrik als Gattung einen Raum zu öffnen, um Autorinnen Neoromantik zu ermöglichen, vgl. Irmgard Roebling: Schreibende Frauen. In: Sabine Haupt, Bodo Würffel (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008, S. 236–255.

[16] Vgl. hierzu Werner: Moderne in der Provinz, S. 195–230.

[17] Siehe David-Christopher Assmann: Müll! Selbstbeschreibung und Textverfahren einer Skizze von Marie Netter. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 91.4 (2017), S. 411–429, der Netter – wie häufig bei Autorinnen um 1900 – in ihrer Rückbindung an den Poetischen Realismus analysiert, um zugleich ihre naturalistische Innovation (Thema: Müll) aufzuzeigen. Die Übergänge zwischen Poetischem Realismus und der Jahrhundertwende lassen sich bei Autorinnen besonders feinfühlig untersuchen.

[18] Vgl. Gisela Brinker-Gabler: Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewußtsein und frühe Moderne. In: Dies. (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert. München 1988, S. 169–205, die genau herausarbeitet, wie durch eine „Erschütterung traditioneller

Konstellation um 1900 prägen, lässt sich in einer grundsätzlichen Lust am Typologisieren greifen, die das literarische Feld aus den (biologischen) Wissenschaften adaptiert. Radikale Geschlechterklassifikationen wie Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1900), die entsprechende Gegenentwürfe provoziert haben,[19] wirken ebenso ins literarische Feld hinein wie Nietzsches virile Übermensch-Theorie, die teilweise auch unter Autorinnen zu überzeugten Proklamationen einer Polarität der Geschlechter führte.[20]

Gleichzeitig aber sind literarische Texte auch der Ort, um einen solchen Klassifikationismus ästhetisch zu unterminieren (bzw. mindestens experimentell zu variieren). Indem Autoren plötzlich vermehrt ‚romantisch' und Autorinnen verstärkt ‚naturalistisch' schreiben, kehren sie einige gender-Konnotationen um, die sich an diese Schlagwörter im literarischen Feld geknüpft haben. Auch hier dominiert ein synthetisches Interesse: Das künstlerische Genie, so beschreibt es Ricarda Huch in ihren *Romantik*-Büchern, setze sich aus einem ‚mannweiblichen' Mischtypus zusammen, in dem eine ‚männliche' und eine ‚weibliche' Seite wie „durch eine Feder" miteinander verbunden seien (RO 105). Es erscheint ästhetisch offenbar produktiv, wenn Autorinnen und Autoren die Grenzen ihres ‚Typus' überschreiten und sich, in einer Art *cross-gender*-Experiment, den literarischen Strategien der (diskursiv proklamierten) Gegenseite annehmen.[21] Somit grundiert die Kultur der Jahrhundertwende mit Blick auf Inszenierungen und Transformationen von Geschlechterrollen einerseits ein hoher Normierungs- und Typologisierungsdruck, der aber andererseits im literarischen Feld eine experimentelle Invertierung erfährt.

Die Neoromantik lässt sich damit am ehesten als eine populäre Literaturstrategie unter Männern verstehen, die sich Konnotationen von Weiblichkeit aneignen – nicht zuletzt, um die Konventionen des eigenen Typus zu durchbrechen und so eine außergewöhnliche, pseudo-geniale Perspektive einzunehmen. Ihr haftet damit gendertheoretisch eine gewisse Ambiguität an, die allerdings auf eine spezifische Weise kalibriert ist: Soziologisch schreiben hier die Männer, die sich ästhetisch an weiblich konnotierten Inhalten erproben. Da die vorliegende Studie sich darum bemüht, ein möglichst diskursnahes und historisch valides Profil der Neoromantik zu rekonstruieren, greift sie sich im Folgenden drei männliche

Vorstellungen von Religion, Staat, Kultur und Moral […] das mann-weibliche Gegensatzsystem in Bewegung" gerät, S. 169.

[19] Besonders entlarvend klagen die Schriften von Grete Meisel-Hess die Wirkungen Weinigers auf den Diskurs an, siehe ebd: Weiberhaß und Weiberverachtung. Eine Erwiderung auf die in Dr. Otto Weiningers Buche *Geschlecht und Charakter* geäusserten Anschauungen über „Die Frau und ihre Frage". Wien 1904.

[20] So zum Beispiel bei Laura Marholm, wie Brinker-Gabler: Perspektiven des Übergangs, S. 183 f. vorführt.

[21] Hierin würde die These Michael Titzmanns unterstützt, dass sich ein literarisches System um 1900 vor allem durch Grenztilgungsversuche definieren ließe; vgl. ders.: ‚Grenzziehung' vs. ‚Grenztilgung'. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus' und ‚Frühe Moderne'. In: Hans Krah, Claus-Michael Ort (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – Realistische Imaginationen. Kiel 2002, S. 181–234. Ähnlich passt es zu Wünsch: Modell des literarischen Strukturwandels.

Autoren heraus, bei denen diese Romantik-Aneignung besonders offensiv und diskursnah geschieht. An diesen Beispielen tritt die Virulenz, aber auch die Virilität des neoromantischen Schreibens in diesen Jahrzehnten charakteristisch hervor.

3.1 Rätselhafte Sensationen: Der junge Heinrich Mann als Neoromantiker

Als die erste Erzählsammlung des jungen Heinrich Mann mit dem Titel *Das Wunderbare und andere Novellen* erscheint, verfasst ein Redakteur mit dem Kürzel „F.M.F." eine positive Rezension über den noch unbekannten Autor im Berner *Bund*. Die früheste Rezension zu einem Text Heinrich Manns überhaupt akzentuiert seine „Neuromantik":

> Der Verfasser ist Romantiker, wie Eichendorff und E.T.A. Hoffmann es waren, aber er ist dabei doch ein echter Moderner, der die berechtigten Anforderungen der naturalistischen Schule nirgends verletzt, obschon seine Ziele eher idealistische sind. […] Wäre der Autor schon so berühmt, wie er es zu werden verdient, so könnte ein Studierender einmal wohl eine Vergleichung dieser Neuromantik Heinrich Manns mit Eichendorff zum Gegenstande einer Doktordissertation machen.[22]

Heute ist er so berühmt, und tatsächlich kann der zitierte Befund über die Forschung hinaus immer noch überraschen: Die Karriere Heinrich Manns beginnt mit einer Emphase für eine Neoromantik der Jahrhundertwende, die er nicht nur in einem programmatischen Essay mit dem Titel *Neue Romantik* (1892), sondern vor allem in seinen frühen Novellen erzählerisch ausgestaltet. Von der Jugenderzählung *Mondnachtphantasien* über *Contessina* bis zu *Das Wunderbare*: Zahlreiche Texte des frühen Heinrich Mann knüpfen explizit an die Motive und Textverfahren der historischen Romantik an, um sie zugleich um eine neue, spezifisch ‚moderne' Note zu ergänzen. Denn die Aufgabe der zeitgenössischen Literatur liegt für den jungen Autor darin, so der *Romantik*-Essay, „*die kommende Romantik zeitgemäß zu machen*".[23]

Der frühe Heinrich Mann betritt also als Neoromantiker par excellence die literarische Bühne. Auch in der gegenwärtigen Öffentlichkeit häufen sich die Bemühungen, den Autor nach einigen politischen Vereinnahmungen als einen gescheiterten Romantiker neu zu erfinden. „Heinrich Mann war der allerletzte Romantiker, ein in das 20. Jahrhundert verirrter Taugenichts",[24] so charakterisiert ihn Manfred Flügge in seiner Biographie, und er stellt Mann darin als einen „Träumer" und notorisch „Unzeitgemäße[n]" vor, der sich weniger an der Vernunft denn

---

[22] F.M.F.: Das Wunderbare und andere Novellen [Rez.]. In: Bund, Sonntagsblatt 24 (13.6.1897), S. 192. Zit. nach Heinrich Mann: Novellen. Erster Band. Hg. v. Volker Riedel. Berlin, Weimar 1978.

[23] Mann: Neue Romantik, S. 32. Der kursivierte Text befindet sich im Original in Sperrschrift.

[24] Manfred Flügge: Heinrich Mann. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 12.

an phantastischen Traumwelten orientierte.[25] Hier lässt sich ein vorsichtiger Einspruch formulieren: Zwar trägt der kurze Essay über *Neue Romantik* von 1892 in einem ersten Entwurf noch den Titel „Die ewige Romantik“,[26] allzu lange hält Manns Begeisterung für das Romantische aber nicht an. Schon in den 1900er Jahren distanziert er sich radikal von seinem neoromantischen Frühwerk, sodass es bald auch romantische Märchen sind, die Manns berühmteste Figur, den Tyrannen Diederich Heßling, zu einem wilhelminischen *Untertanen* sozialisieren.[27] Die schärfste Kritik an der Romantik findet sich in der späten Retrospektive *Ein Zeitalter wird besichtigt* (1946):

> Das Lebensgefühl der deutschen Romantiker ist das niedrigste, das eine Literatur haben kann. Das kommt nur vor, wo, mit oder ohne Nötigung, falsch gehandelt wurde. […] Zaubermärchen, altdeutsche Maskierung, künstliche Verzückung, ein grundloser Tiefsinn, wer soll das fortsetzen? Diese Dichter schreiben wie die letzten Menschen.[28]

Romantik steht beim späten Heinrich Mann nun für „das niedrigste Lebensgefühl“: Im Taugenichts-Deutschtum der Romantiker beginne ein „verhängnisvolle[r] Fanatismus nationaler Geltung“, der unweigerlich in die historische Katastrophe führe.[29]

Das Verhältnis zur Romantik zeigt damit auf einen eklatanten, vielleicht sogar auf den sichtbarsten Bruch im Werk Heinrich Manns. Die Forschung notiert diesen Befund seit den Anfängen, in der Regel aber fungiert der Hinweis auf seine frühe Neoromantik als ein unkonkretes, nicht selten diffamierendes Schlagwort.[30] Dabei ist dieser Aspekt des Frühwerks auch deshalb brisant, weil er sich mit einer „Leiche im Keller“ des Autors berührt: Seit wenigen Jahren liegt die kritische Gesamtausgabe der frühen Publizistik vor, in der die nationalistischen sowie antisemitischen Essays des jungen Heinrich Mann erstmals in ihrem ganzen Umfang aufbereitet werden.[31] Schnell zeigt sich, dass auch die neoromantischen Novellen um *Das Wunderbare* (1894) in genau jenem Zeitraum entstanden, in dem Mann als Redakteur bei der kulturkonservativen Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert*

---

[25] Ebd., S. 13.

[26] Vgl. den Kommentar von Peter Stein in Heinrich Mann: Essays und Publizistik. Bd.1: Mai 1889 bis August 1904. Hg. v. Peter Stein. Bielefeld 2013, S. 528.

[27] Siehe Heinrich Mann: Der Untertan [1914]. Frankfurt a. M. 1995, S. 9.

[28] Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird besichtigt [1946]. Mit einem Nachwort von Klaus Schröter. Hg. v. Peter Paul Schneider. Frankfurt a. M. 1988, S. 33.

[29] Ebd., S. 33 f.

[30] So vor allem in der früheren Forschung, exemplarisch bei Helga Winter: Naturwissenschaft und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Heinrich Manns. Würzburg 1994, S. 144 f. Eine Ausnahme bildet die Analyse von Renate Werner: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann. Düsseldorf 1972. Den bislang fundiertesten Zugang zur Neoromantik bei Heinrich Mann liefert Peter Steins Textkommentar in Mann: Essays und Publizistik 1, S. 528–543 sowie ders.: Heinrich Mann. Stuttgart, Weimar 2002, S. 19–21.

[31] Michael Stark: Heinrich Mann: Essays und Publizistik. Oktober 1904 bis Oktober 1918 [Rez]. In: Heinrich Mann-Jahrbuch 33 (2015), S. 255–263, S. 256.

angestellt war.[32] Umgekehrt verschwindet eine antisemitische Tendenz aus den Texten, wie Rolf Thiede und zuletzt Volker Riedel gezeigt haben, im Zuge seiner Arbeit an der *Göttinnen*-Trilogie um 1902, die sich auch als eine Abwendung von neoromantischen Textverfahren lesen lässt.[33] Was kann also der Fokus auf die vergessene Neoromantik zum frühen Heinrich Mann beitragen, und was trägt der frühe Heinrich Mann zum Verständnis der Neoromantik bei?[34]

3.1.1 „Die kommende Romantik zeitgemäß zu machen": Der Essay über *Neue Romantik* (1892)

Heinrich Manns Beschäftigung mit der Neoromantik fällt in die früheste Phase des Diskurses (1890–1896), in der ein noch kleiner Kreis moderner Autoren den Reiz der Bahr'schen „Nervenromantik" zu entdecken beginnt.[35] Im Jahr 1892 erklärt er in dem straffen Essay über *Neue Romantik*:

> Und die Aufgabe einer solchen literarischen Interimsperiode, wie der Naturalismus eine war, scheint nach diesem zu sein: die kommende Romantik zeitgemäß zu machen. […] Ob die Handlungen und das Schicksal eines Menschen das Ergebniß seiner Anlagen und der auf ihn einwirkenden Umstände sind, ist ihr [der neuen Romantik, R.S.] an sich gleichgültig; sie ist nur darauf bedacht, aus der bestehenden Abhängigkeit des Menschenlebens von unberechenbaren Factoren eine Tragik von möglichst intensiver Nervenwirkung herauszuziehen. Auch der neueste Zeitgeist […] dient der Romantik nur dazu, Sensationen zu wecken, das Endziel all ihrer Bestrebungen.[36]

Einen Abdruck auf den Nerven zu hinterlassen, auch: „Gefühlswerthe" zu einem undefinierbaren Naturzusammenhang zu evozieren, darin liegt für den jungen Heinrich Mann die Aufgabe einer neuen Romantik. Dabei muss auch das provokative Moment hervorgehoben werden, das zu diesem Zeitpunkt in der Ausrufung einer gefühlsträchtigen Romantik liegt, während ein Großteil des literarischen Berlins noch mit der Aneignung des französischen Naturalismus experimentiert.

Bei genauerem Blick beschreibt Heinrich Mann auf knappem Raum zugleich einen entscheidenden Paradigmenwechsel, der sich so weder bei Hermann Bahr

[32] Vgl. Stein: Heinrich Mann, S. 27–29. Umgekehrt verschwindet die antisemitische Tendenz aus den Texten, wie Rolf Thiede: Stereotypen vom Juden. Die frühen Schriften von Heinrich und Thomas Mann. Berlin 1998 gezeigt hat, im Zuge seiner Arbeit an der Göttinnen-Trilogie um 1902, die sich auch als eine Abwendung von neoromantischen Textverfahren lesen lässt.

[33] Vgl. Thiede: Stereotypen vom Juden sowie Volker Riedel: Im Schlaraffenland. Heinrich Mann und die ‚Judenfrage'. In: Heinrich Mann-Jahrbuch 34 (2016), S. 55–94.

[34] Erste Ergebnisse dieses Kapitels habe ich bereits in Raphael Stübe: Mondnachtphantasien mit Folgen. Neoromantisches Erzählen und seine Funktion in den frühen Novellen Heinrich Manns. In: Heinrich Mann-Jahrbuch 35 (2017), S. 27–48 dargelegt. Ausführlicher wird im Folgenden der Fokus auf das Modell von Romantik gelegt, um die Transformationen von Romantik im literarischen Text präzise zu greifen.

[35] Bahr: Maurice Maeterlinck, S. 164.

[36] Mann: Neue Romantik, S. 32.

noch bei Leo Berg finden lässt. Der Essay über *Neue Romantik* akzentuiert eine performative Aufgabe der Literatur nach dem Naturalismus: Nicht mehr die Rekonstruktion eines Milieus soll durch die Literatur geleistet werden, denn ein solches Milieu ist in der Realität überkomplex und immer auch durchdrungen von „unberechenbaren Factoren". Stattdessen wirken die Texte der kommenden Romantik nun selbst auf die Nerven ihrer Leser zurück. Damit beschreibe die Literatur nicht mehr deskriptiv das „Thatsachenmaterial aus der concreten Praxis des Lebens (documents humains)", was Hippolyte Taine noch einschlägig für den Naturalismus forderte (und in diesem Sinne von Mann zitiert wird).[37] Vielmehr greift sie performativ in den Naturzusammenhang ein und verändert das Subjekt im Milieu selbst, da auch ein literarischer Text einen Abdruck auf den Nerven hinterlässt. Kurz: Die Literatur vollzieht nicht mehr die überkomplexen Prägungen eines Subjekts nach, sondern sie wird selbst zu einer Determinante im Umfeld von Milieu und Naturzusammenhang.

Romantik und Naturalismus stellen dementsprechend für Heinrich Mann keine oppositionellen Kategorien dar, sondern bedingen sich in einer geschichtlichen Abfolge gegenseitig. Heinrich Mann eröffnet seinen Essay folgendermaßen:

> Vielleicht wird man einmal dahin gelangen, die jetzt noch so sehr betonte Gegenüberstellung von Realismus und Romantik gänzlich fallen zu lassen. Es ist jedenfalls noch nicht das letzte Wort darüber gesprochen, wie viel Spätromantik im sogenannten Naturalismus steckt.[38]

An dieser Stelle lässt sich noch einmal die typische Homogenisierung von Naturalismus und Realismus greifen, die sich bereits als eine der Voraussetzungen für neue Romantik herausgestellt hat.[39] Mann behandelt den Poetischen Realismus und „de[n] sogenannte[n] Naturalismus" fast synonym (genauer: hyponym), und beide Stilrichtungen bekommen Ähnlichkeiten zur Spätromantik zugeschrieben: Neben vagen Analogien wie einer gemeinsamen „Lust […] zu ‚malen'"[40] benennt Mann konkret die „mystische Personification" der Erde in Zolas *La Terre* (1887)

---

[37] Hippolyte Taine sprach im *Journal des débats* (1858) von „documents […] sur la nature humaine", was anschließend von Émile Zola aufgegriffen und dort zum „ungenauen Stichwort: documents humaine" wird, unter dem es sich anschließend verbreitet. Als wesentlicher Vermittler fungiert mit Blick auf den deutschsprachigen Diskurs wiederum Georg Brandes mit seinem Essay über *Zola* (1888), vgl. und zit. nach Günter Helmes: Georg Brandes und der französische Naturalismus. Unter besonderer Berücksichtigung von Émile Zola. In: Ivy York Möller-Christensen, Matthias Bauer (Hg.): Moderne und Antimoderne in Europa. I: Georg Brandes und der Modernitätsdiskurs. Hamburg 2013. Vgl. auch Stein in Mann: Essays und Publizistik 1, S. 538.

[38] Mann: Neue Romantik, S. 31.

[39] Vgl. oben, Abschn. 2.1.2.

[40] Mann: Neue Romantik, S. 31. Brandes' *Romantische Schule in Deutschland* [1870], die Mann im Frühjahr 1892 gelesen hat, wird von ihm direkt zitiert, vgl. Stein in Mann: Essays und Publizistik 1, S. 536.

und der Eisenbahn in *La Bête Humaine* (1890), wie sie auch die jüngere Forschung hervorgehoben hat.[41] Damit spezifiziert er in wissenschaftlichem Duktus die Thesen Hermann Bahrs, die er früh aufgreift und dem er sich in dieser Zeit „einigermaßen geistesverwandt“ fühlt.[42] Vor allem aber steht Mann unter dem Eindruck einer weiteren Lektüre: Begeistert liest er die Märchendramen Maurice Maeterlincks von Februar bis März 1892 im französischen Original und übersetzt privat seine Gedichte.[43]

Heinrich Manns Essay zur *Neuen Romantik* (1892) wurde häufig als Beschreibung seiner eigenen Poetik gelesen, ist aber – vor allem anderen – eine ausführliche Rezension von Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* (1892), mit der er sich bei der Berliner Zeitschrift *Die Gegenwart* bewirbt.[44] „Die Geschehnisse […] sind äußerlich einfach“, lobt er Maeterlincks neuestes Drama, doch in „gelegentlichen, scheinbar bedeutungslosen Aeußerungen gelangt viel der allerfeinsten Psychologie zum Ausdruck“.[45] Es ist eine simpel auftretende, verständliche Sprache, die Mann beschreibt und durch deren vermeintliche Oberfläche immer wieder eine psychologische Tiefenstruktur hervorblitze. So wirkt auch der emotionale Ausbruch der Figur Golaud auf Mann „bewunderungswürdig wegen der seltsam intensiven, greifbaren Sprache, die hier der rasenden Leidenschaft verliehen ist“.[46] Das „märchenhaft[e]“ Setting von Schloss, Grotte und einem verwunschenen Brunnen erkennt Heinrich Mann als nachrangig an, ein anderer Aspekt scheint ihm für die neue Romantik zentraler: „Aber die Empfindungen der Menschen sind modern, und noch mehr: sie sind modern behandelt.“[47]

Mit dieser Simplizität in Dramaturgie und Sprache liefert Maeterlincks Textur zugleich ein Gegenstück zu Paul Bourget, dessen analysierende Prosa die eigentlich prägende Lektüreerfahrung des jungen Heinrich Mann darstellt.[48] In beiden Schreibtechniken erkennt er, so ein früher Brief an Ludwig Ewers, zwei „verschiedene Ausdrucksweisen derselben Grundforderung […]: Wahrheit und natürliche Fortentwicklung auch in der Dichtung“.[49] Der *Neue Romantik*-Essay behauptet einen solchen gemeinsamen Nenner zwischen Maeterlinck und Bourget in der

---

[41] Siehe Niklas Bender: Das Motiv der Eisenbahn im Naturalismus – von der Technik zum Trieb (Zola, Hauptmann, Norris). In: Poetica 43 (2011), S. 103–126, bes. S. 107–113.

[42] Heinrich Mann an Ludwig Ewers vom 19.11.1890. In: Briefe an Ludwig Ewers. Hg. v. Ulrich Dietzel, Rosemarie Eggert. Berlin, Weimar 1980, S. 183.

[43] Manns Maeterlinck-Lektüre fällt damit auf seinen Aufenthalt in den Sanatorien, vgl. Steins Kommentar in Mann: Essays und Publizistik 1, S. 530. Für einen ungefilterten Lektüreeindruck siehe den Brief an Ludwig Ewers vom 2.2.1892 in Mann: Briefe an Ludwig Ewers, S. 275 f.

[44] Stein in Mann: Essays und Publizistik 1, S. 534.

[45] Mann: Neue Romantik, S. 33.

[46] Ebd., S. 34.

[47] Ebd., S. 35.

[48] Die intensive Bourget-Rezeption Manns ist von 1891–1893 zu datieren und mündet literarisch in den frühen Roman *In einer Familie* [1894] mit der Widmung an Bourget. Vgl. auch Heinrich Mann: Bourget als Kosmopolit [1892]. In: Essays und Publizistik 1, S. 52–67.

[49] Heinrich Mann an Ludwig Ewers am 9.6.1891. In: Briefe an Ludwig Ewers, S. 236.

jüngsten Literatur, wobei Mann auf knappem Raum zu einem gegenwartsdiagnostischen Rundumschlag ausholt: „Die ganz neue Basis, auf welcher […] alle moderne Kunst ruht, ist die Naturerkenntniß. Die einzige allgemein gültige Parole von Alt und Neu wäre: Hier freier Wille – hier Naturbestimmung."[50] Diese dichte Formel lässt sich auflösen: Im Anschluss an Darwin endet die Erkenntnis von Natur, so Heinrich Mann, zwangsläufig in der Einsicht eines allumfassenden Determinismus, in die „Naturbestimmung". Sie ist das neue Element der modernen Kultur, das einem „freie[n] Willen", wie ihn noch die ‚alte' Romantik hervorgebracht hat, kritisch entgegensteht. Der freie Wille ist für Heinrich Mann also passé; ausgehebelt von einem naturalistischen Entwicklungsgesetz, welches das Individuum abhängig von Milieu und zahlreichen unbestimmbaren Faktoren hinterlässt. Eine Neoromantik soll nun Gefühle zu dieser neuen, eigentlich fatalen Weltsituation erzeugen.

Zum einen handelt es sich auch hier um die literarische Diagnose Maeterlincks, auf dessen fatalistische Märchendramen diese Annahmen tatsächlich zutreffen.[51] Wie stark Manns eigene Poetik zum anderen von Maeterlinck inspiriert ist, zeigt ein weiterer Brief an Ewers, nachdem dieser einen Märchenversuch zur Lektüre eingesandt hat.

> Über Dein „Romantisches Märchen" kann ich nur in Betreff seines Verhältnisses zu Maeterlinck sprechen. Ich verstehe als einzigen Zweck der neuen Romantik: Sensationen zu wecken. […] Diese romantisch-suggestiven Menschen für sich genommen, und abgesehen von den Wirkungen, die sie auf uns hervorbringen, dennoch natürlich und ganz menschlich erscheinen zu lassen, ohne den Märchenapparat der alten Romantik – das ist ja eben die Kunst! Dies ist übrigens meine persönliche Auffassung der Maeterlinckschen Romantik, wie ich sie noch nirgend bestätigt gefunden. Du brauchst Dich daher nicht daran zu kehren.[52]

Mann selbst probiert dieses Verfahren zuerst in der kleinen Erzählung mit dem Titel *Wald- und Wiesenmärchen* (1892), das nur einen Monat nach dem *Romantik*-Essay in der Berliner *National-Zeitung* veröffentlicht wird. Es handelt sich hierbei um die erste Publikation in einem nationalistischen Organ, was Mann vor Ludwig Ewers mit einem guten Honorar begründet.[53] Allerdings ist die Verschränkung von Romantik und deutscher Nation schon im *Romantik*-Essay greifbar: „[D]iese Romantik", schreibt Heinrich Mann abschließend, könnte „vielleicht ein geeigneter Anlaß werden, die Entwickelung der Literatur einmal wieder auf deutschen Boden

---

[50] Mann: Neue Romantik, S. 31.

[51] Siehe oben, Abschn. 2.1.3. Auch *Pelléas et Mélisande* (1893) erahnen in nahezu jedem Auftritt – analog zur Prinzessin Maleine – einen numinosen Weltgeist, dessen Wirken sie in der unheimlichen Natur spüren, demgegenüber sie am Ende jedoch machtlos sind.

[52] Heinrich Mann an Ludwig Ewers am 18.2.1892. In: Briefe an Ludwig Ewers, S. 282 f.

[53] Heinrich Mann: Wald- und Wiesenmärchen [1892]. In: Essays und Publizistik 1, S. 35–38 inkl. Kommentar, S. 543–544.

zu verpflanzen".[54] Neoromantik verspricht demnach einen deutschkulturellen Vorteil in der zukünftigen Kulturentwicklung – wenn auch in einem internationalen Wettstreit, in dem das literarische Frankreich nach wie vor die Impulse setzt.[55] „Die Tendenzen aber liegen in der Luft", so Heinrich Mann an Ludwig Ewers. „Du kannst sie überall im öffentlichen Leben greifen."[56]

Neoromantik ist somit eine von zwei dominanten Erzählvarianten des frühen Heinrich Mann, mit der er vor allem in der Kurzprosa der 1890er Jahre experimentiert. Als zentrales Merkmal seiner „Maeterlinckschen Romantik" fungiert die Darstellung subjektiv-psychologischer Prozesse in einer „greifbaren Sprache",[57] die ohne die konkrete Benennung von Gefühlen, Umständen oder Phänomenen auskommt. In den Sprechakten selbst entfaltet sich „viel der allerfeinsten Psychologie", die sich zwischen den Zeilen artikuliere.[58] Zugleich transportiert Maeterlincks Drama für Mann eine erkenntniskritische Haltung: Milieu und Naturzusammenhang können in ihrer Komplexität niemals rational erschlossen werden, weshalb das Individuum „das Räthselhafte alles Geschehens" hinnehmen muss.[59] Neoromantik habe deshalb die Funktion, „unerklärliche Lücken im Natürlichen zu finden, ohne Unnatürliches in den für ihre Erkenntniß leeren Raum einfügen zu wollen".[60] Jedes wunderbare Element eines Textes müsse somit immer auch eine realistische Lesart zulassen, die das Wunderbare als Motivation eines Textes potenziell negiert. In seiner gerafften Form lässt der Essay damit programmatische Analogien zu einer Kippfigur zwischen Behauptung und Widerruf durchscheinen, wie sie auch das Modell von historischer Romantik annimmt – was aber noch nichts über die genuin literarische Umsetzung beim frühen Heinrich Mann aussagt.

Mit dem Jahr 1902 wird sich Mann schließlich explizit von aller Neoromantik abwenden: Um die Distanz öffentlich greifbar zu machen, publiziert er eine zweite, diesmal ausnehmend kritische Rezension über Maeterlinck:

> *Monna Vanna*, das neue Stück von Maeterlinck, hat am Sonntag im Schauspielhaus zu München seine erste deutsche Aufführung erlebt – man könnte auch sagen erlitten, denn sie war nach Spiel und Auffassung wenig würdig der großen Zeit, die der Dichter wachruft. Es ist die Renaissance. […] Maeterlinck, dessen schwere, mystische Stimmung man ehemals

[54] Mann: Neue Romantik, S. 35.

[55] Vgl. hierzu Wolfgang Klein: „Meine Erzieher waren französische Bücher". Transkulturelle Bildung beim jungen Heinrich Mann. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturwissenschaft 42 (2018), S. 111–142.

[56] Heinrich Mann an Ludwig Ewers am 12.4.1892. In: Briefe an Ludwig Ewers, S. 289.

[57] Heinrich Mann an Ludwig Ewers am 18.2.1892. In: Briefe an Ludwig Ewers, S. 283 sowie Mann: Neue Romantik, S. 34.

[58] Ebd.

[59] Ebd., S. 32. Diesen Umgang mit einem naturwissenschaftlichen Determinismus entdeckt Mann ebenfalls bei Bourget, insbesondere in dessen Vorrede zu *Le Disciple* [1889].

[60] Mann: Neue Romantik, S. 32.

> genießen durfte, ohne sich viel dabei zu denken, ist jetzt verständlich geworden – allzu verständlich. […] [D]as alles sind Hilfsmittel, um einer Philosophie der Schwäche zum Siege zu helfen.[61]

Spätestens hier muss dem jungen Heinrich Mann ein Gespür für kommende Modetendenzen attestiert werden. Als Maeterlincks *Monna Vanna* (1902) erscheint, sitzt er selbst bereits am dritten Teil seiner *Göttinnen*-Trilogie, in der er eine „hysterische Renaissance" literarisch verarbeitet.[62] „Ich habe keine blaue Romantik erfinden wollen, sondern eine Wirklichkeit, intensiver gesehen, als man sie sieht", bewirbt er das fertige Werk im Jahr 1903.[63] Heinrich Mann wird von nun an keine neoromantischen Texte mehr publizieren: Mit dem Jahr 1902 ist Mann vollständig aus diesem Diskursfeld ausgetreten.[64]

3.1.2 Nur Narren warten auf Antwort: *Mondnachtphantasien* (1889) aus dem Jugendwerk

Fragt man nun nach neoromantischem Erzählen als Form- und Strukturphänomen in Manns frühen Texten, sticht eine bislang nahezu unbeachtete Novelle hervor, die sich explizit mit der Aktualisierung von Romantik beschäftigt. Die Erzählung *Mondnachtphantasien* aus dem Jugendwerk, die der 18-jährige Autor im Jahr 1889 am Timmendorfer Strand schreibt und in Lübeck beendet, blieb zeitlebens und bis in die späten 1970er Jahre unveröffentlicht.[65] Dabei nimmt der Text schon im ersten Absatz vorweg, was wenige Jahre später zu einer internationalen Debatte avanciert:

> Die Geschichte, die ich jetzt erzählen will, klingt leider sehr unwahrscheinlich, ja beinahe romantisch. Während ich mir die Feder spitze – ich will diesen althergebrachten Ausdruck

---

[61] Heinrich Mann: Monna Vanna. Erste deutsche Aufführung [1902]. In: Essays und Publizistik 1, S. 379–383, hier S. 379, S. 382.

[62] Vgl. Gerhard Goebel-Schilling: Zur Kritik der ‚hysterischen Renaissance' im Frühwerk Heinrich Manns. In: August Buck (Hg.): Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann. Tübingen 1990, S. 78–88.

[63] Heinrich Mann: <Über *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy*> [1903]. In: Essays und Publizistik 1, S. 437.

[64] Diese Diagnose schließt zugleich nicht aus, dass er sich in seinem Spätwerk wieder verstärkt mit seiner neoromantischen Frühphase – in kritischer Distanz – auseinandersetzen wird. Ich danke Volker Riedel für den Hinweis, dem sich, hieran anschließend, noch gewinnbringend nachgehen ließe.

[65] Heinrich Mann: Mondnachtphantasien. In: Novellen. Erster Band. Hg. v. Volker Riedel. Berlin, Weimar 1978, S. 581–601. Bis heute liegt damit die einzige Publikation des Manuskripts im wissenschaftlichen Kontext vor. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe im Fließtext und mit Angabe der Seitenzahl unter der Sigle MP zitiert. In der Forschung fand die Novelle (neben dem Textkommentar von Volker Riedel, ebd., S. 681) Erwähnung bei Gerhard Loose: Der junge Heinrich Mann, Frankfurt a. M. 1979, S. 43 f., der allerdings Handlung und Bezüge in Teilen verzerrt wiedergibt („Tiecks Isabella von Ägypten", S. 43).

> beibehalten; nur muß man sich statt des Olimschen Gänsekiels ein Faber-Crayon No. 2 denken –, also: während ich mir die Feder spitze und mich auf den „Ritt ins alte romantische Land“ vorbereite,[66] höre ich wie in weiter Ferne die Wasser der Schelde rauschen, eines Stromes, den man, abgesehen von geographischen Jugenderinnerungen, aus dem „Lohengrin“ kennt, kaum wohl aus der Arnimschen „Isabella von Ägypten“, einer der schönsten Blüten der Romantik. (MP 581)

Ganz explizit aktualisiert der Text romantische Topoi um ‚moderne', zeitgenössische Elemente: Der Faber-Markenstift ersetzt eine veraltete Schreibfeder, und auch die Schelde wird nicht als geographischer Fluss behandelt, sondern vielmehr als ein literarischer Topos aus Wagners *Lohengrin* und Arnims *Isabella von Ägypten*. Der heterodiegetische Erzähler versetzt sich in eine ausgestellt romantische Stimmung, die sich zusätzlich in traditionalistischen Formulierungen („höre ich wie in weitere Ferne die Wasser der Schelde rauschen“) und verschachtelten Satzkonstruktionen äußert.

Nachdem er die kurze Szene an der Schelde aus Arnims Novelle paraphrasiert, bringt der Erzähler das Anliegen seines Textes auf den Punkt:

> Zigeuner spielen auch in meiner Geschichte eine Hauptrolle, nur muß man sie sich ins Moderne übertragen denken, ebenso wie man statt des Rauschens der Schelde vorerst mit dem Plätschern einer Fontäne vorliebnehmen muss. (MP 581)

Noch vor einem öffentlichen Diskurs über neue Romantik formuliert die Novelle damit ein neoromantisches Programm: Eine romantische Geschichte soll „ins Moderne übertragen“ werden, wodurch die pathetisch aufgeladene Schelde zu einem profanen Brunnen herabgestuft wird. Es ist ein ironischer Duktus, mit dem sich der heitere Erzähler das Romantische als Tradition aneignet und auf marginale Alltagsgegenstände überträgt. Allerdings sind die konkreten intertextuellen Spuren dieses Beginns irreführend: Der Faden, der zu Arnims *Isabella von Ägypten* ausgeworfen wird, verläuft gänzlich im Sande, und auch die Ankündigung von „Zigeuner[n]“ bleibt uneingelöst.[67]

Auf diese Weise beginnt die Geschichte des Barons von Borkenkamp, der im Zuge eines Mondscheinspaziergangs – denn „er war Schwärmer und Idealist“ (MP 582) – eines Nachts beobachtet, wie eine Marmorstatue vor seinen Augen zum Leben erwacht. Nachdem sich die weibliche Gestalt zur Hälfte in einen Hirsch verwandelt, gesteht sie dem verblüfften Baron, dass sie die vergessene „Ahnfrau“ seines Adelsgeschlechts sei (MP 582) und durch einen unglücklichen Zufall mit einem Fluch belegt wurde. Um den Bann zu brechen, müsse sich der Baron

[66] Hier zitiert der Erzähler, wie Loose: Heinrich Mann, S. 43 hervorhebt, aus dem ersten Gesang von Wielands *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen* (1780).

[67] Möglich ist, dass der Vicomte Lavallant und Mademoiselle Lätitia in manchen Konnotationen an diesen Faden anknüpfen, indem sie z. B. im Motiv des ‚Diebstahls' mit einem antiziganistischen Stereotyp der Jahrhundertwende kongruieren. Immerhin ist die Affirmation und Verbreitung von Stereotypen beim frühen Heinrich Mann bereits gut erforscht und belegt, vgl. Thiede: Stereotypen vom Juden.

schlicht seines „gesamten Barvermögens“ (MP 586) entledigen. Wie verzaubert stellt der junge Mann einen Scheck über 500.000 Gulden aus und steckt ihn der zauberischen Statue zu. Kaum ist diese romantische „Mondnachtphantasie[]“ vorüber (MP 587), muss der Baron wenige Tage später erkennen, dass er von dem Vicomte Lavallant ganz profan betrogen wurde – und zwar durch die Hypnosefähigkeiten seiner Verbündeten Lätitia, die sich in einer Papp-Marmorstatue versteckt hielt.

Bis zur Auflösung dieses Betrugsfalls evoziert die Erzählung tatsächlich eine phantastische Unsicherheit darüber, ob dem Baron eine magische „Waldnymphe“ in der Statue erscheint oder ob er einer somnambulen Wahrnehmungstäuschung unterliegt – „einem Traum, […] geträumt unter dem Einflusse des heute ganz besonders klaren Mondes“ (MP 587).[68] Ein solches Changieren zwischen zwei Deutungsoptionen entspricht dem erzählstrategischen Modell von Romantik, das in diesem Fall ein wunderbares Erlebnis mit einem möglichen Täuschungsversuch kontrastiert. Die Romantik lässt sich in diesem Text auf jeglicher Textebene greifen: Motivisch lehnen sich die *Mondnachtphantasien* vor allem an Eichendorffs *Marmorbild* (1818) und an zahlreiche Hoffmann-Erzählungen an, in denen Marmorstatuen, optische Täuschungen und changierende Perspektiven zum festen Motivbestand gehören.[69] Auch auf Verfahrensebene imitiert der heterodiegetische Erzähler spätromantische Texte wie E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* (1819/1821), indem er aus ironischer Distanz zahlreiche Kommentare zur Handlung einfließen lässt.

Die harsche Kritik am Romantischen jedoch, die der Erzähler formuliert, erinnert bereits an die *Reisebilder* Heinrich Heines. An einer signifikanten Stelle schweift der Erzähler exemplarisch zu einem Nebenschauplatz ab, um anschließend folgende Erläuterung einzuschieben:

> Wenn ich […] es vorgezogen habe, mich in diesen vielleicht etwas zu weitschweifigen […] Auseinandersetzungen zu ergehen, so möge man dies entschuldigen: Erstens, weil der Baron […] es für gestattet, ja geboten hielt, sich in den Zustand der bedauernswertesten Sehnsüchtelei hineinzufaseln, Liebesszenen jedoch in jeder erdenklichen Weise schon zu oft und zu ausgiebig geschildert sind, um noch irgendwelches Interesse zu wecken; sodann, zweitens, jedoch in Anbetracht dessen, daß wir es speziell in diesem Falle, wie ich mich erinnere schon erwähnt zu haben, mit einem Schwärmer und Idealsten der allerhimmelblausten Art zu tun haben. (MP 589 f.)

Die „Sehnsüchtelei“ des Barons wird vom Erzähler als „bedauernswert[]“ diffamiert, und auch darüber hinaus bewertet er romantische Liebesszenen aller Art als uninteressant und auserzählt. Hier offenbart die Erzählung ihre rhetorische Ironie mit sarkastischer Note: Obwohl die *Mondnachtphantasien* selbst eine ausgestellt

---

[68] Der Phantastik-Begriff orientiert sich in diesem Sinne – wie in der gesamten Untersuchung – einschlägig an Todorov: Fantastische Literatur.

[69] Vgl. exemplarisch Manfred Schmeling: „Wir wollen keine Philister sein“. Perspektivenvielfalt bei Hoffmann und Tieck. In: Armin P. Frank, Ulrich Mölk (Hg.): Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert. Berlin 1991, S. 97–113.

romantische Geschichte erzählen, werden alle romantischen Elemente zusätzlich mit einer abwertenden, geradezu boshaften Semantik unterlegt. In diesem Sinne reflektiert der Erzähler in seinem Exkurs weiter:

> Was aber ein solcher [Schwärmer wie Borkenkamp, R.S.] nach dem Genusse mehrerer Flaschen Sekt sowie einer Vision angesichts des leuchtenden Vollmondes […] mitzuteilen für angebracht hält, das entzieht sich durch eine allzu empfindliche Unverständlichkeit der Mitteilung sogar in einer so romantischen Geschichte wie die vorliegende. (MP 590)

Tatsächlich hegt der Erzähler für die Romantik keinerlei Sympathie. Erst an dieser späten Stelle lässt er durchscheinen, dass der Baron während seiner *Mondnachtphantasie* stark alkoholisiert war, und in ausufernden, verschachtelten Satzkonstruktionen imitiert der Erzähler einen unnötigen Überschwang künstlerischer Artistik. Heinrich Manns früheste Neoromantik unternimmt hier eine Parodie: Der Erzähler ahmt die literarische Spätromantik Eichendorffs, Hoffmanns und Heines nach, um sowohl ihre Topoi als auch ihre Schreibverfahren für eine zeitgenössische Leserschaft als überholt auszuweisen. Romantische Figuren erscheinen in diesem Text, inklusive seines Erzählers, als lächerlich.

Allerdings existieren im aristokratischen Milieu der erzählten Zeit noch einige Unzeitgemäße, die sich mithilfe von Romantik austricksen lassen. „War's vielleicht der Mond", fragt der Erzähler nach der Vision des Barons, „mit seinem ganzen verbrauchten tausendjährigen Zauber, den er doch immer wieder mit Erfolg anwendet, um arme aufgeregte Menschenkinder zum besten zu haben"? (MP 590) Der Text liefert hierzu eine klare Antwort, die den Gültigkeitsbereich des Modells von Romantik übersteigt: „Nein, das war wohl nicht möglich, denn es war heute ein trüber Himmel" (MP 590 f.). Anders als in einer romantischen Erzählung bleiben an dem weltlichen Gehalt des Täuschungsmanövers in der Pappstatue keinerlei Zweifel offen, denn der Vicomte Lavallant bekennt sich offen zu seinen Taten. „Sehen Sie", gesteht er, „es ist eine Liebhaberei von mir, solche für die Welt und das Leben unbrauchbare Idealisten, wie Sie einer sind, zu bekehren". (MP 595) Vor dem Baron präsentiert sich der Vicomte entsprechend als Missionar:

> [„V]or der Lächerlichkeit wollte ich Sie ja behüten […], Sie von der Ihnen nur hinderlichen Last der Illusionen befreien. Denn zum Idealismus gehört heutzutage Geld, und für einen Idealisten, der – wie Sie in diesem Augenblicke – vis-à-vis de rien sich befindet, gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder er schießt sich tot, oder er nimmt Vernunft an…" (MP 598)

Schon in diesem frühen Text taucht ein Grundproblem des jungen Heinrich Mann auf, das am Gegenstand der Romantik immer wieder verhandelt wird: Ein romantischer Idealismus, auch: ein schwärmerisches Leben für die Kunst, ist mit den Anforderungen der modernen Welt nicht vereinbar und lässt sich höchstens mit einem gesicherten Einkommen verfolgen. Der betrügerische Vicomte bekehrt den träumerischen Idealisten Borkenkamp zu einem brutalen Realismus, was die Erzählung gleich doppelt unterstreicht: In einem Epilog am „Ostseebad[] T." (MP 598) findet sich der Baron nun selbst am Spieltisch ein, wo er ein armes Mädchen um ihr letztes Geld für die kranke Mutter betrügt. Das romantische Schwärmen

wird in der modernen Welt, daran lässt die Erzählung keinen Zweifel, ad absurdum geführt.

Nach diesem Muster lässt sich die Betrugsgeschichte auch poetologisch lesen: Sowohl der Erzähler wie auch der betrügerische Vicomte nutzen die Romantik erfolgreich als Trick, um den Baron von Borkenkamp wie auch die Leser an der Nase herumzuführen. Eine solche Neoromantik greift die literarische Romantik auf, um eine überholte literarische Tradition einmal mehr gegen die Wand zu fahren. Es handelt sich bei den *Mondnachtphantasien* somit um eine Parodie auf Romantik: Im Stil Heinrich Heines erzählt der Text eine Hoffmann'sche Groteske, die weniger mit Verweisen auf Arnims *Isabella von Ägypten* als mit markanten Motiven aus dem Werk Eichendorffs unterlegt ist.[70] Es ist die späte bis späteste Romantik, die Mann erzählerisch aufgreift und die als Trias aus Heine, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann sein frühes Romantik-Modell dominiert.

Die intertextuelle Nähe zu Heine zeigt sich besonders markant in einer abschließenden Szene, in welcher der Baron gefragt wird, ob er „wirklich Vernunft angenommen und alle unnötigen Illusionen über Bord geworfen" habe (MP 600). Der Text antwortet mit der Schilderung einer Strandszenerie:

> Ruhig und groß lag die See, wie im Schlummer; und der Mond, der sich in ihr spiegelte mit glitzernd-goldigem Schein – das war vielleicht ein schöner Traum, den sie [die See, R.S.] träumte? … Aber der Mond verschwindet hinter grauen Wolken, und das Meer wird erwachen und grollend fragen, wohin der Traum entschwunden, der ihm eben noch gelächelt. Und es wird nur sein eigenes Rauschen vernehmen und das des Windes, und droben am dunklen Nachthimmel
> …fliehen die Wolken,
> Es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt,
>
> Und ein Narr wartet auf Antwort. (MP 601)

Selbst das Meer, jener Ort der romantischen Sehnsucht schlechthin, wird am Ende dieser Erzählung als träumerischer Narr ausgewiesen. Bei der eingerückten Textstelle handelt es sich um ein Zitat des Heine-Gedichts *Fragen* aus dem *Buch der Lieder* (1827).[71] Im direkten Vergleich zeigt sich wiederum ein Unterschied zwischen den *Mondnachtphantasien* und Heines Lyrik: Während die ergebnisoffenen *Fragen* bei Heine noch von einem Subjekt formuliert werden, das schwärmerisch auf das Meer blickt, haben sich die Figuren bei Heinrich Mann bereits von der Strandszene abgewandt, sodass nur noch der artistische Erzähler seine allegorische Naturdeutung ausbreitet. Tatsächlich hat sich auch der Baron bereits in die skrupellose Welt des Geldes integriert, sodass die romantische Mondnacht über

---

[70] Nicht nur das Leitmotiv der ‚Mondnacht', sondern auch die ‚Marmorstatue' übernimmt der Text von Eichendorff. Arnims *Isabella*-Novelle hingegen findet trotz direkter Verweise nur partiell Eingang in den Text: Das zentrale Motiv der Alraune beispielsweise fehlt in den *Mondnachtphantasien* zugunsten der kurzen Anfangsszene komplett.

[71] Heinrich Heine: Fragen [1827]. In: Buch der Lieder. Text. Hg. v. Pierre Grappin. Hamburg 1975, S. 418.

dem Meer nur noch den Erzähler interessiert, nicht aber die Figuren. Wo Heines *Fragen* unbeantwortet bleiben, unterstreicht die subjektentbundene Natur in den *Mondnachtphantasien* noch einmal die ständige Enttäuschung romantischer Schwärmer – sodass der abschließende Vers in diesem Kontext keine Offenheit anbietet, sondern jeden Mondsüchtigen als anfälligen Narren abwertet. Der Text übernimmt damit die rhetorische, nicht aber die romantische Ironie Heinrich Heines.[72]

Um eine aussichtsreiche Weiterführung romantischer Textverfahren handelt es sich bei dieser Erzählung somit (noch) nicht. Die Aktualisierung von Romantik wird vielmehr dazu eingesetzt, um Romantik als alte, unzeitgemäße Lebensform zurück ins Archiv zu verbannen. Ein doppelter Boden im Sinne einer Kippfigur zwischen Behauptung und Widerruf ist in dieser Erzählung – trotz der rhetorischen Ironie – nicht nachzuweisen. Heinrich Heine ist für Mann in diesem Zeitraum zwar, so der Titel einer anderen Erzählung, *Der große Moderne* (1891) – seine Heine-Rezeption aber fokussiert auf die „destruktive Tendenz" Heines, sodass er ihn vor allem als Skeptiker und weniger als Romantiker interpretiert.[73] Manns Erzählung aus dem Jugendwerk ist damit noch keineswegs typisch für die Neoromantik seiner kommenden Texte, führt aber auf besondere Weise vor, was sich innerhalb weniger Jahre durch eine diskursive Verschiebung verändern wird: Die radikale Abwertung weicht schon bald einer produktiven Neubewertung, wobei sich manche Akzente in Manns Romantik-Aneignung transformieren, andere Aspekte aber auch auf bezeichnende Weise wiederkehren.

3.1.3 Verborgene Unendlichkeit: *Das Wunderbare* (1896) und die weiße Winde

Die wohl wichtigste Erzählung des frühen Heinrich Mann, *Das Wunderbare*, entsteht von Oktober bis November 1894 und wird erstmals 1896 in der Kunstzeitschrift *Pan* veröffentlicht, dessen Originaltext noch deutliche Spuren seiner frühen Auseinandersetzung mit der neuen Romantik nach Bahr, Maeterlinck und Co. trägt.[74] Auch die Forschung räumt der Novelle bei der Betrachtung des Frühwerks

[72] Ob darüber hinaus bei Heine selbst noch das Modell von Romantik wirkt oder ob es bereits überwunden wird, ist ein ständiger Streitpunkt der Heine-Forschung, den Sandra Kerschbaumer: Heines moderne Romantik. Paderborn, München 2000 zugunsten von Heines genuin ‚romantischer' Ironie beantwortet hat. Zu beachten ist in diesem Rezeptionsfall zusätzlich die konkrete Heine-Lektüre Manns, der ihn vor allem als Skeptiker auffasst.

[73] Heinrich Mann: Der große Moderne [1891]. In: Essays und Publizistik 1, S. 397–400, hier S. 398. Auch die Ironie wird am Beispiel Heines mit einer (positiv bewerteten) Destruktion gleichgesetzt, ebd.

[74] Heinrich Mann hat *Das Wunderbare* als einzige Novelle seines Frühwerks auch in spätere Gesamtausgaben aufgenommen. Entsprechend berufen sich aktuelle Editionen auf die Fassung letzter Hand von 1917, die teils eklatante Überarbeitungen zum Erstdruck im *Pan* aufweist. Nicht nur fehlt in der späteren Fassung die Schließung der Rahmenerzählung, sondern vor allem wurden einige Nennungen des ‚Mystik'-Begriffs getilgt, was im Kontext der 1890er Jahre eine konkrete

einen Sonderstatus sein, zumeist unter Berufung auf die stark veränderte Fassung letzter Hand (1917),[75] wobei den intertextuellen Bezügen auf die Romantik einschlägig Renate Werner nachgegangen ist.[76] Als eine neoromantische Erzählung aber, die ein Modell von Romantik nicht einfach epigonal aufgreifen, sondern produktiv aktualisieren möchte, führt der Erstdruck des *Wunderbaren* unmittelbar in den Kern der Mann'schen Poetik, die zugleich als belastbares Beispiel einer Frühphase neoromantischen Schreibens gelten kann.

Der Rahmenerzähler der Novelle, ein junger Künstler, besucht nach langer Zeit seine frühere Heimatstadt. Dort wohnt sein Schulfreund Siegmund Rohde, der sich nach einer gemeinsamen, schwärmerischen und künstlerischen Jugend nun einem „bürgerliche[n] Glück" zugewandt hat (WB 203). Bei einem Wein erläutert Rohde, mittlerweile Familienvater und Rechtsanwalt, den Grund für seinen Lebenswandel und trägt dem Erzähler seine ausführliche (Binnen-)Geschichte vor, die er folgendermaßen einleitet:

> „Ich habe mich des Idealen ein wenig entwöhnt. Man muß das Wunderbare nicht zum Alltäglichen machen […] So nenne ich es jetzt gern. Ich meine das, was man nicht kennt und woran man nicht denkt in der bürgerlichen Gewöhnlichkeit, in der man alles genau kennt und weiß. Ich meine das Ferne, Sinnlose, fast Unmögliche, bloß Geträumte und dessen man sich, auch wenn man es erlebt hat, nur wie an einen Traum erinnert." (WB 195)

Schon in dieser Exposition ist das Hauptthema der *Mondnachtphantasien* wieder aufgegriffen: Ein ehemaliger Idealist wandelt sich, ähnlich dem Baron von Borkenkamp, zu einem pragmatischen Realisten (hier: einem ‚Bürger'), und im Mittelpunkt der folgenden Binnengeschichte stehen die Umstände, wie es dazu kommen konnte. Im Folgenden wird zuerst rekonstruiert, weshalb diese Erzählung historisch begründet als *neoromantisch* gelten darf; um anschließend zu analysieren, wie das modellhaft Romantische in diesem Text modifiziert wird.

Spur zu Maeterlinck auslegt (und noch einmal den modischen Charakter der Neoromantik unterstreicht, indem Mann kurze Zeit später seine Spuren aus dem Text entfernt). Da es der folgenden Untersuchung um eine Analyse im Kontext der 1890er Jahre geht, greife ich im Folgenden auf den Erstdruck zurück: Heinrich Mann: Das Wunderbare. In: Pan 2 (1896/97), S. 193–204. Der Text wird im Fließtext und mit Angabe der Seitenzahl unter der Sigle WB zitiert.

[75] Untersuchungen zum Frühwerk bis 1900 bezogen sich lange vorrangig auf *Das Wunderbare*, wobei der einschlägigste Beitrag mit wichtigen intertextuellen Klärungen von Lea Ritter-Santini: Die weiße Winde. Heinrich Manns Novelle *Das Wunderbare*. In: Renate von Heydebrand, Klaus Günther Just (Hg.): Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1969, S. 134–173 stammt. Erst in jüngster Zeit wird das Frühwerk wieder verstärkt betrachtet, womit auch neue Perspektiven auf *Das Wunderbare* entwickelt wurden. Siehe Sebastian Zilles: „[D]aher die Malerei sicherlich höher als die Skulptur steht […] und der Dichtung nahe kommt". Formen visuellen Erzählens in Heinrich Manns frühen Novellen. In: Heinrich Mann-Jahrbuch 33 (2015), S. 67–85.

[76] Siehe Werner: Skeptizismus, S. 40–46, die mit Fokus auf das „Modell des Dilettantismus" (S. 42) allerdings die diskursive Debatte rund um eine Neoromantik ausklammert.

Neoromantische Elemente im Wunderbaren

Bei einem Spaziergang in einer italienischen Landschaft, wo sich der kränkliche Rohde zur Kur aufhält, kommt er von den üblichen Wegen ab und trifft nach einer ziellosen Naturwanderung auf eine blasse Frauengestalt, mit der er eine unbestimmte, längere Zeit in einem Landhaus verlebt. Dabei lässt der Text prinzipiell offen, ob es sich bei der Frau um eine reale Gestalt, um eine subjektive Imagination oder gar um ein Gespenst handelt, da die Erscheinung immer unwirklichere Züge annimmt. Schon die erste Begegnung mit der *femme fragile*, die auf den Namen „Lydia" hört (WB 201),[77] gibt Anlass zu berechtigtem Zweifel an ihrer Existenz:

> Ich hatte mich weiter vorgebeugt und hielt ihren Blick aus, fast ohne ihn zu fühlen, als sei sie nur ein Traum. Und ich war kaum überrascht. Hatte ich doch, ohne es recht zu wissen, meinen Blütentraum fortgesponnen und See und Garten und Haus belebt mit Allem, was ich wünschen mochte […]. Sie war die Seele der Landschaft selbst. Ich hatte sie fast erwartet. (WB 197)

„Es war, als hätt der Himmel / die Erde still geküßt":[78] Das wohl prominenteste Verfahren der deutschen Romantik, die konjunktivische Schilderung einer Figurenwahrnehmung, findet sich in der *Wunderbaren*-Novelle geradezu inflationär eingesetzt. Die dominante Verfahrensvorlage dieses Textes liefert Eichendorffs Erzählung *Das Marmorbild* (1818): „Florio stand in blühende Träume versunken, es war ihm, als hätte er die schöne Lautenspielerin schon lange gekannt und nur in der Zerstreuung seines Lebens wieder vergessen und verloren".[79] Romantische Konjunktivierungsstrategien wie diese eignet sich der Binnenerzähler Rohde im *Wunderbaren* an, sodass statt Heine in dieser Novelle Eichendorff die stilistische Vorlage liefert. Der ontologische Status des Erlebten zwischen Potentialis oder Irrealis bleibt in beiden Fällen, ganz im Sinne des Modells von Romantik, unentscheidbar.[80]

---

[77] Zur *femme fragile* im *Wunderbaren* siehe Ariane Martin: „Übertragung psychischer Bilder". Die Femme fragile in Heinrich Manns Novellensammlung *Das Wunderbare*. In: Helmut Scheuer, Michael Grisko (Hg.): Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900. Kassel 1999, S. 307–327, hier S. 311–315. Darüber hinaus hat Zilles: Malerei, S. 84 f. eine Analogie zur Lydia in der Apostelgeschichte plausibilisiert.

[78] Joseph von Eichendorff: Mondnacht [1835]. In: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. I/1: Gedichte. Hg. v. Harry Fröhlich u. a. Stuttgart u. a. 1993, S. 327.

[79] Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild [1818]. In: Ahnung und Gegenwart. Sämtliche Erzählungen I. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach. Frankfurt a.M. 1985, S. 402. Neben den konkreten Verfahren verweist auch die analoge Aufstellung der Frauenfiguren sowie eine Hinwendung zum ‚bürgerlichen' Glück auf das *Marmorbild*. Tatsächlich greift auch Werner: Skeptizismus, S. 287 dieselbe „beliebige" Textstelle von Eichendorff in einer Fußnote auf, die auch in diesem Rahmen beispielhaft ausgewählt wurde.

[80] Dass auch Eichendorff die romantische ‚Kippfigur' beibehält, erarbeitet von Petersdorff: Korrektur der Autonomie-Ästhetik.

Wie in den *Mondnachtphantasien* bedient sich der Text zudem konkreter romantischer Motive, allen voran einem wiederkehrenden Symbol der „weiße[n] Winde“ (WB 196). Hier ist die Aktualisierung von Romantik in nuce greifbar: Es ist nicht die blaue Blume des Novalis, die eine geradezu wilde Sehnsucht hervorruft, sondern stattdessen entdeckt Rohde eine weiße Winde, die sich durch ihre Sanftheit und vor allem durch allumfassende Präsenz auszeichnet. Die ruhige Winde nämlich, die in Analogie zur blassen Frauengestalt steht, umschließt die gesamte Umgebung:

> Die Blüte, an die ich denke, […] ist noch so viel heller und zarter. Man wagt sie nicht zu berühren. Sie erträgt nur den Kuß eines südlichen Lichtes. Sie windet sich, zahllos und endlos, zwischen stillem Grün, im weiten Bogen über den blauen See. […] [W]ie roter Edelstein flimmern die Granatblüten, der See glänzt demantklar. Aber mild und mäßigend legt sich über all die Helligkeit der Schleier der Blüten, deren Weiß einen Hauch aller Farben in sich trägt. (WB 195)

Tatsächlich kann die weiße Winde, anschließend an Lea Ritter-Santini, als das charakteristische Substitut einer blauen Blume zur Jahrhundertwende beschrieben werden:[81] Das Chaos der Farben vereint sie in einem allumfassenden Weiß, sie ist kränklich und zart, und vor allem müssen die Figuren nichts unternehmen, um sie zu finden. Ganz von selbst schlängelt sie sich durch die Landschaft, sodass auch Rohde exakt jenen Weg über Felsen, Granatblüten und See durchlaufen wird, wie ihn die weiße Winde in dieser Schilderung vorgibt.[82] So gelangt er nur mithilfe seiner Intuition zu der gespenstischen Frauengestalt, ohne sie überhaupt gesucht zu haben. Erst in der voranschreitenden Krankheit und in zunehmender Passivität öffnet sich Rohde eine wunderbare Welt, in der er sich entbunden von „Raum und Zeit“ (WB 200) und zugleich „vertraut wie eine Heimat“ fühlt. (WB 198)

An dieser Stelle greift zugleich der zeitgenössische Diskurs über Neoromantik in die Erzählung ein. In Rohdes somnambulen Erlebnis blitzt ein unterschwelliger Determinismus hervor, dem sich die Figuren nicht visuell oder begrifflich, sondern ausschließlich über „Gefühlswerthe“ und Erlebnisse annähern.[83] Es ist das Programm Maurice Maeterlincks, das Heinrich Mann in die Gattung der Novelle überführt: Da die Welt „von unberechenbaren Factoren“ abhängig sei, so beschreibt es Mann in seinem Essay über *Neue Romantik*,[84] sind es nicht die rationalen Begriffe, sondern die intuitiven Gefühle, die als Mittel der Welterkenntnis aufgewertet werden. „Man hatte das Wunderbare ganz erfaßt, weil man den Begriff des Wunderbaren ganz verloren hatte“, so lautet die Sentenz, die Rohde am Ende

---

[81] Die konkreten intertextuellen Belege, auch mit Blick auf die bildende Kunst, liefert Ritter-Santini: Die weiße Winde.

[82] In der bunten Vegetation des Gartens leuchten auf Rohdes Weg auch die „Granaten“ (WB 196), unmittelbar darauf beginnt seine Fahrt mit dem Kahn über den See. Zilles: Malerei, S. 83 hat die Analogie zu Arnold Böcklins *Die Todesinsel* bestärkt.

[83] Mann: Neue Romantik, S. 31.

[84] Ebd., S. 32.

seiner Erzählung formuliert (WB 204).[85] Ein solches Programm ist zugleich mit einem Modell von Romantik vereinbar, wie es die literarischen Texte zu Beginn des 19. Jahrhunderts entwerfen: Hinter dem rationalen Erkennen gibt es einen „archimedischen Punkt", etwas *Wunderbares*, das die Sehnsucht der Idealisten weckt, sich aber nicht mit analytischen Begriffen fassen lässt.[86]

Wo die Romantik um 1800 nun die ‚progressive Universalpoesie' als Mittel zur Erkenntnis einsetzt, geht Manns Erzählung einen markanten Schritt weiter. Die Radikalisierung des romantischen Modells zeigt sich in einer poetologischen Szene, in der die Frauengestalt ein Zeichenheft auf den Beinen Rohdes erblickt. Sie fragt:

> „– Zeichnen Sie hier?"
> „– Ich habe nicht einmal den Versuch gemacht."
> „– Nicht wahr? […] – Auch wenn ich's vermöchte, würde ich das nicht wiedergeben mögen. Es bleibt dann nicht mehr ganz. Man müßte es zerlegen, um zu erfahren, wie die Wirkung entsteht. Ich will es nicht wissen, ich liebe es so hinzunehmen, wie es sich offenbart." (WB 197)[87]

In diesem Dialog formuliert die blasse Frauengestalt nicht nur eine Kritik an der analytischen Wissenschaft und ihrer Zergliederung (nach dem Vorbild Bourgets). Gleichzeitig spricht die *femme fragile* auch der Ästhetik ihre Funktion ab: Nicht einmal in der künstlerischen Produktion lässt sich der Zauber der weißen Winde abbilden, weshalb Rohde und die gespenstische Lydia in ihrer Idylle weder zeichnen noch musizieren können.[88] Eine solche Kunstskepsis richtet sich selbstreferentiell gegen die Novelle selbst, die sich ja ebenfalls an einer Schilderung der weißen Winde probiert: „*Wie soll ich nun erzählen*, auf welche Weise ich sie vergessen habe?" (WB 203), fragt Rohde den Rahmenerzähler am Ende seiner Geschichte, ohne eine belastbare Antwort zu erhalten.[89] Das Erlebnis der weißen Winde kann nicht erzählt werden, so lautet die Diagnose, und doch führt die Novelle in Form eines Binnengesprächs genau dieses unmögliche Unterfangen

[85] Die intertextuellen Spuren Maeterlincks im *Wunderbaren* hat Strohmann: Rezeption Maeterlincks, S. 547–552 vertieft, um vor allem auf Überschneidungen mit *Pelléas et Mélisande* hinzuweisen.

[86] Vgl. Löwe: Romantik bei Thomas Mann, S. 48.

[87] Die Halbgeviertstriche können als weiterer Verweis auf Maeterlinck gedeutet werden: Sie markieren nicht nur eine französische Zitierweise, sondern verweisen zugleich auf Maeterlincks Märchendramen, in denen sie zuhauf Stille und Pausen andeuten. Im Kontext des deutschsprachigen *Pan* sind die Striche eine bewusste Textentscheidung.

[88] In einer Episode bewegt die Gestalt ihre Lippen zu den aufgeschlagenen Noten von „Tschaikowsky", ohne dabei einen Ton von sich zu geben (WB 200). Die Vorrangstellung der bildenden Kunst im Frühwerk zeigte zuletzt Andrea Bartl: Heinrich Mann und die Bildende Kunst. Zur Einführung. In: Heinrich Mann-Jahrbuch 33 (2015), S. 9–14, womit die die Kunstkritik dieses Dialogs noch verstärkt wird.

[89] Hervorhebung ausnahmsweise R.S. Das Erzählproblem stellt sich nach obigem Dialog vor allem, da es sich beim *Wunderbaren*, wie Zilles: Malerei, S. 80 zeigt, um ein „Paradebeispiel visuellen Erzählens" handelt.

vor. Hier liegt eine „Kippfigur von Behauptung und Widerruf" vor, romantische Ironie also,[90] mit der trotz aller Gefühlswirkung berechtigte Zweifel an den Schilderungen Rohdes verbleiben.

Es handelt sich bei *Das Wunderbare* damit, bleibt man zunächst textinhärent auf Beschreibungsebene, um eine neoromantische Erzählung, die an romantische Topoi intertextuell anknüpft, um die progressive Universalpoesie um eine trostlose Funktionslosigkeit künstlerischer Darstellung zu ersetzen. In letzter Konsequenz wendet sich schließlich auch Rohde von dem Idealismus seiner früheren Lebensform ab:

> Das Wunderbare! Zuweilen hege ich Zweifel, aber dann meine ich doch wieder, es sei besser, ein einziges Mal von seinem vollen mystischen Schein getroffen zu sein, als die andere Art, wie ihr Andern den gemeinsamen Idealen unserer Jugend näher zu kommen sucht. (WB 204)

Die unendliche Annäherung der Romantik funktioniert damit für Rohde nicht mehr: Hat man einmal tatsächlich hinter den Schleier der gewöhnlichen Wahrnehmung geblickt, wie es dem kränklichen Rohde in seiner Jugendepisode gelang, dann stellt sich die idealistische Sinnsuche als ein gefährlicher Irrweg heraus. Die romantische Erkenntnis führt hier direkt in den Tod, und wem es gelingt, den Naturgeheimnissen nahe zu kommen, der muss entweder sterben oder, wenn er sich retten will, künstlerisch verstummen. Wunderbare Kunsterfahrung und das bürgerliche Leben stellen zwei kategorial getrennte Bereiche dar, zwischen denen ein Oszillieren im Sinne der historischen Romantik nicht mehr möglich erscheint. Der Rahmenerzähler berichtet nun von diesem Erlebnis aus zweiter Hand, womit ein gebrochener Schein dieser Naturwahrheit immerhin in sein eigenes, dialogisch angelegtes Kunstwerk herüberleuchtet. Die Erfüllung des künstlerisch-romantischen Strebens ist beim frühen Heinrich Mann allerdings nur im Tod zu finden.

Veränderungen des romantischen Modells im Wunderbaren

Mithilfe des Modells von Romantik lassen sich die Modifikation im *Wunderbaren* noch präziser beschreiben: Wie haben sich die drei heuristischen Säulen des Romantischen (Fragmentierung, Synthese und Kippfigur) genau verändert, sodass auch der Poesie ihre Fähigkeit abgesprochen wird, sich produktiv an etwas ‚Absolutes' anzunähern? In Manns *Wunderbarem* findet sich ein entscheidender Unterschied zu den Versprechen der literarischen Romantik realisiert, den es in seinen Details genauer zu beschreiben gilt.

Von modernen *Fragmentierungs*- und Entwurzelungserfahrungen wissen sowohl Rahmen- als auch Binnenerzähler wiederholt zu berichten. „Ich selbst war ein Fremder, dem das Unmögliche zustoßen konnte, ohne daß es mich in Verwunderung setzte" (WB 198 f.), klagt Rohde während seines Übergangs in die Traumlandschaft; und auch der namenlose Rahmenerzähler eröffnet den Text mit

[90] Matuschek, Kerschbaumer: Romantik als Modell, S. 145.

einer Diagnose, die seine Rückkehr in die Heimatstadt beschreibt: „[I]ch war dort fremd geworden“ (WB 193). Fragmentierungserfahrungen werden deutlich artikuliert und gestalten sich in hohem Maße äquivalent zu romantischen Texten (z. B. zu Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen*), wie sich auch in der Begründung illustriert, weshalb Rohde in seinem kränklichen Zustand aufbricht: „Fand ich mich dann gelegentlich wie durch Zufall wieder zum Hause zurück, so war es mir eher unerwünscht. Es war, als suchte ich etwas Fremdes, das ich ahnte und nicht fand.“ (WB 195) Eine bedrückende ‚Fremde‘ ist hier Ausgangsproblem und Sehnsuchtsort zugleich, wobei Rohde durch die Hoffnung auf eine noch unbekannte Erlösungserfahrung angetrieben wird. Diese unbestimmte Sehnsucht als Folge einer Fragmentierungsdiagnose deckt sich mit dem Erzählmodell von Romantik um 1800; nur dass sich Rohde, nachdem er seine abenteuerliche Bildungsreise beendet hat, schließlich geläutert einem „bürgerliche[n] Glück“ ohne Idealismen zuwendet (WB 203).

Ein entscheidender Aspekt verändert sich, sobald die strukturelle Anlage der Erlösungsvisionen (*Synthesen*) in den Blick rückt. Ganz im Sinne romantischer Texte erlebt Rohde seinen Übergang in die stille Naturlandschaft zunächst als Transzendierung des eigenen Ichs: „Und obwohl der Raum, in dem wir uns bewegten, im Grunde nur klein war, so war es doch nicht anders, als wandelten wir, Seite an Seite in unendliche Weiten fort.“ (WB 200) Die „Seelen“ Lydias und Rohdes verschmelzen zunehmend miteinander (WB 198) und nähern sich in einem fortschreitenden Schwächeprozess gleichzeitig dem Tod an, was Rohde objektiv als beängstigende, subjektiv aber als wohltuende Erfahrung beschreibt: „Lebte ich doch nur von ihrer Seele und ganz in den in den Rätseln ihres Wesens eingeschlossen, die für mich keine waren. Ich kannte sie, weil ich mit ihr eins war.“ (WB 201) Zwei Gradunterschiede zeigen sich in Verschmelzungsszenarien dieser Art: Zum einen verspricht Rohdes Übergang in den Tod tatsächlich eine Aufhebung seiner subjektiven Entwurzelung. Zum anderen aber wird immer wieder die Enge bzw. der hermetisch abgeschottete Bereich beschrieben, ein „im Grunde nur klein[er]“ Raum (WB 200), in den die Figuren gemeinsam abtauchen, um anschließend zusammen in der Unendlichkeit zu verschwinden. So auch laut folgender Formulierung:

> Sie [Lydia, R.S.] hatte sich hierher zurückgezogen, in einen künstlichen unweltlichen Kreis, für den die Verhältnisse des Lebens der Andern nicht mehr galten und dessen Grenzen bereits in die ewige Leere hinüberflossen. Ihr Dasein berührte sich schon hier, wo man langsamer oder schneller, ohne das Bewusstsein der Zeit lebte, mit der Unendlichkeit. (WB 201)

Der erlösende Raum, den Rohde in seinem gespenstischen Erlebnis mit Lydia beschreibt, bleibt strikt getrennt von allen „Verhältnisse[n] des Lebens“; die idyllische Landschaft erscheint ihm vielmehr „künstlich[]“ und „unweltlich[]“. Die Integration in den wunderbaren Binnenraum beschreibt Rohde damit als eine neue Entwurzelungsstrategie: Die Annäherung an die Unendlichkeit mit Lydia gleicht einem Herabsteigen in einen abgeschotteten, toten Winkel der Diegese,

der von einem geselligen ‚Leben' weitestmöglich entfernt liegt. Die Erlösungsutopie Rohdes ist damit zu keinem Zeitpunkt allumfassend oder auch oszillierend: Im Zuge einer Grenzüberschreitung gelingt ihm lediglich ein kurzer Blick in einen exklusiven Ort mit eigenen Gesetzmäßigkeiten, an den sich Rohde zunehmend assimiliert. Etwas ‚Absolutes', verstanden als verbindender Deutungshorizont für eine partikularisierte Gesellschaft, findet sich dort aber nicht: Die lebendigen Menschen bleiben von diesem Raum notwendig abgetrennt, mit ihnen gibt es keinerlei Schnittmengen.

Das Absolute findet sich im *Wunderbaren* also nur in einem abgeriegelten Teilbereich und besitzt ausschließlich Gültigkeit innerhalb dieses Raumes. In der Romantik ist das in der Regel nicht derart radikal: Hier finden Figuren wie Christian in Tiecks *Runenberg* ebenfalls ein potenzielles Naturgeheimnis in den Bergen, das aber anschließend wieder mit der Gesellschaft konfrontiert wird und alle Wahrnehmungen der Figur in einem anderen, doppelten Licht erscheinen lässt.[91] Rohde jedoch kann seine wunderbaren Erfahrungen nicht aus dem toten Winkel hinaus exportieren: Sobald er sich von Lydia räumlich entfernt, verliert er auch den Kontakt zur Unendlichkeit. „Denn seltsamer als alles Andere ist, daß ich sie vergaß, und dennoch so natürlich" (WB 203). Die Abschottung einzelner Binnenräume ist im *Wunderbaren* – im Vergleich zur Romantik – hermetisch radikaler und eine Verschmelzung der Räume in einer Synthese völlig unmöglich.

In gleichem Maße, wie Rohdes Erfahrung absoluter Letztbegründbarkeit nur in einer abgeriegelten Sphäre stattfindet, bringt auch die neoromantische *Kippfigur* im Vergleich mit ihrer modellhaften Vorlage nicht alle Aspekte des Textes ins Wanken. Hier ist der Schluss der Rahmenerzählung aufschlussreich, den Mann in späteren Überarbeitungen aus dem Text streichen wird. Der Rahmenerzähler endet darin mit folgenden Worten:

> Nun wandte er [Rohde, R.S.] sich, um bei mir eine Bestätigung zu suchen. Und ich begriff die ganze Wahrheit seiner Erzählung, als ich in diesem energischen Gesicht eines arbeitsamen Mannes die Augen sah, die für die Minute noch einmal so geworden waren, wie ich sie manchmal in seinem Knabengesichte gesehen, Augen eines begeisterten Mystikers. Und ohne seiner Erzählung nachzugrübeln, dachte ich nur, daß er, der sie erlebt, ein glücklicher Sterblicher sei. (WB 204)

Schließlich sind es nicht die Worte, sondern die „Augen" Rohdes, die dem Rahmenerzähler „die ganze Wahrheit" seiner Geschichte aufschließen. Durch diesen finalen Blick erfährt Rohdes irrationales Erlebnis eine externe Legitimation: Auch der Erzähler erspürt hier etwas, was sich nicht einmal in künstlerische Worte übersetzen lässt, und er bestätigt damit den ‚mystischen' Gehalt des Erlebnisses. Es

[91] Vgl. Ludwig Tieck: Der Runenberg [1802]. In: Phantasus. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 184–209. Als Christian entsprechend ins Dorf zu seiner Familie zurückkehrt, können weder Leser noch Einwohner evaluieren, ob der dem Wahnsinn unterliegt oder ein Naturgeheimnis entschlüsselt hat. Vgl. Detlef Kremer: Einsamkeit und Schrecken. Psychosemiotische Aspekte von Tiecks Phantasus-Märchen. In: Ders. (Hg.): Die Prosa Ludwig Tiecks. Bielefeld 2005, S. 53–68.

geht im Text dieser Erstfassung weniger darum, das Beschriebene in einem Vexierspiel von Behauptung und Widerruf zu relativieren oder neu zu perspektivieren. Sondern: Hier wird ein Erkenntnismodus jenseits des rationalen Begreifens inszeniert, der zwar zu kippfigurähnlichen Effekten in der Wahrnehmung führen kann, dessen ontologischer Status aber, als höhere Einsicht in die Tiefengeheimnisse des Lebens, nur unterstrichen werden soll. Der mystische Zauber der Erzählung packt am Ende auch den Rahmenerzähler; und auch er verabschiedet sich schließlich davon, dem Gehörten „nachzugrübeln", um sich ganz auf die prärationale Evidenz seines Gesamteindrucks zu beschränken. Rohdes beinahe tödliche Annäherung an das Unendliche wird also durch einen zweiten Gewährsmann bestätigt.

Dennoch finden sich auf einer anderen Ebene kippfigurhafte Strukturen: Ob Lydia tatsächlich menschlich war, ob sie ein Gespenst oder eventuell nur einen Fiebertraum innerhalb Rohdes langer Krankheit darstellte, lässt sich nicht mit Sicherheit rational evaluieren. Fraglos aber bleibt, dass Rohde die Geschichte „erlebt" hat (WB 194, 204). „Ich phantasiere nicht und es ist keine Ideallandschaft, die ich beschreibe. Es ist ein Erlebnis" (WB 195), versichert er zu Beginn seiner Erzählung. Sowohl die Vorherrschaft des Irrationalen im künstlerischen Raum, in dem zergliedernde Worte nicht mehr gelten, als auch die Unvereinbarkeit dieser Sphäre mit einem bürgerlichen ‚Leben' werden mithilfe der Rahmenstruktur letztlich kohärent unterstrichen. Innerhalb der wörtlichen Wiedergabe der Erzählung bleiben schließlich Rätsel offen, ohne dass eine tiefere „Wahrheit" des Erlebnisses vom Text angezweifelt würde (WB 204).

Mithilfe des Modells zeigt sich also, dass Manns neoromantische Erzählung die konstitutiven Aspekte des Romantischen dezent, aber folgenreich modifiziert. Wo in der Romantik subjektive Transzendierungsvisionen inszeniert werden, deren Gültigkeit notwendig an das Individuum und seine Perspektive gebunden bleiben (und deshalb ironisch changieren), taucht Rohde im *Wunderbaren* in einen toten Winkel der Landschaft ein, um dort unzweifelhaft eine Annäherung an das Unendliche zu erleben. Was genau dort passiert, bleibt in Teilen rätselhaft; doch die Gesamtanlage der Erzählung betreibt einigen Aufwand, um die kippfigurhaften Zweifel an dem Erlebnis zu marginalisieren und Rohdes gewonnene Erkenntnisse als gültig zu belegen. Das Romantische, so scheint es mit Blick auf das *Wunderbare*, findet sich nun an leblosen, abgelegenen und zugleich künstlichen Orten; und es hat seine Funktion für das gesellige Leben vollständig verloren. Selbst eine neoromantische Erzählung (wie Manns *Das Wunderbare*), die sich in Teilen dialogisch dem Wahrheitsgehalt eines mystischen Jugenderlebnisses anzunähern versucht, kann Rohdes Unendlichkeitserfahrung nur unzureichend wiedergeben; und sie endet schließlich, ohne belastbaren Widerspruch zuzulassen, in einer Tendenz zum bekehrenden Monolog.

3.1.4 Die Jagd nach dem blauen Falter: *Contessina* (1894) als Kontrafaktur

Eine letzte Novelle des frühen Heinrich Mann kann eine weitere Note zum Verständnis des neoromantischen Schreibens hinzufügen – und mit Blick auf die Aktualisierung von Romantik handelt es sich bei *Contessina* (1894) um die komplexeste seiner frühen Erzählungen.[92] Dass der frühe Heinrich Mann seine Neoromantik um 1894 für eine Entdeckung von literarhistorischem Rang hält, zeigt sich nicht zuletzt in dem Umstand, dass er die Geschichte um *Das Wunderbare* gleich doppelt verfasst: Wenige Monate vor dem *Wunderbaren* entsteht die Novelle *Contessina*, worin die Erzählperspektive – statt auf einen männlichen Künstler – auf eine weibliche *femme fragile* fokalisiert, die auf einem märchenhaften Schloss von einem Kunstprofessor besucht wird.

Die junge *Contessina* trägt den Namen Elena, und wieder spielt die Geschichte in Italien, diesmal noch deutlicher in der Nähe von Florenz.[93] Beide Texte stehen in einem Verhältnis der Kontrafaktur zueinander: Sie behandeln dasselbe Problem anhand analoger Semantiken, allerdings verschiebt sich die Erzählperspektive in diesem Fall auf die märchenhafte *Contessina*, die in der italienischen Provinz auf einem einsamen Schloss lebt. Zwar erhielt *Das Wunderbare* in der Forschung (und vom Autor) die zentrale Aufmerksamkeit; mit Blick auf die Modellierung von Romantik aber ist *Contessina* nicht nur zeitlich vorgelagert, sondern unterzieht Motive und Textverfahren von Romantik einer mindestens ebenso streng komponierten, in diesem Zusammenhang sogar aufschlussreicheren Aktualisierung.

Die junge Contessina, Hauptfigur der Novelle, ist die letzte Nachkommin eines alten italienischen Adelsgeschlechts. Schwach und dem „Leben" entrückt, wohnt sie gemeinsam mit ihrer Mutter auf einem verlassenen Schloss, auf dem sich die „Mama" nach dem Tod ihres Mannes „mit seinen Bildern eingeschlossen" hat (CO 65). Überhaupt hängen im gesamten Schloss Gemälde von dem übermächtigen Vater. Als Contessina fünfzehn Jahre alt wird, bestellt die Mutter einen Bildhauer aus Florenz auf das Anwesen: Er soll eine lebensgroße Marmorstatue des Vaters anfertigen, die im Zimmer der Contessina aufgestellt wird – als Erinnerung an den Ahnherren des Hauses, den „Letzte[n] […] unseres Geschlechts" (CO 66).

---

[92] Heinrich Mann: Contessina [1894]. In: Das Wunderbare und andere Novellen. Paris, Leipzig, München 1897, S. 64–79. Da auch dieser Text im Jahr 1917 von Heinrich Mann überarbeitet wurde und entsprechend modifiziert in den kritischen Ausgaben zu finden ist, greift die Analyse erneut auf den Erstdruck zurück. Vgl. zur Publikationsgeschichte den Kommentar Volker Riedels in Mann: Novellen 1, S. 647–649.

[93] Mehrmals wird Florenz im Text angesprochen, u. a. in einem Gespräch Contessinas mit dem Professor: „Wie? Sie müssen sie [die Stadt Florenz, R.S] doch kennen? […] Die Reise ist doch so kurz", CO 71.

Neoromantische Elemente in Contessina

Was macht diese Erzählung zunächst einmal zu einem neoromantischen Text? Ähnlich konkret wie im *Wunderbaren* greift *Contessina* auf romantische Topoi zurück, wobei die Motive aus der historischen Romantik nicht nur wiederholt, sondern um neue Akzente angereichert werden. Die Novelle beginnt mit einer Strandwanderung der kindlichen Contessina, woran sich eine romantische Naturschilderung nach dem Vorbild Eichendorffs anschließt:

> Contessina läßt den Blick über die Berge, jenseits des Pinienwaldes, weit dahinten zu ihrer Rechten, schweifen, wo die Blendung der schon gegen Mittag steigenden Sonne weniger stark ist. Im Weiterwandern schaut sie in versteckte Täler, in schmale Hohlwege hinein, deren lauschende grüne Stille von dem mattsilbernen Band eines kleinen Kanals durchzogen wird. (CO 64)

Schon die Schilderung dieser Naturszene lässt erahnen, dass sich im Blick Contessinas nicht die Perspektive des frohen Wandersmanns aus Eichendorffs *Taugenichts* (1823) wiederholt: Die Sonne blendet das schmächtige Kind, und statt rauschender „Bächlein" und lustiger „Lerchen"[94] sucht ihr Auge vielmehr die „lauschende grüne Stille" und ruhige, versteckte Orte in der Landschaft (CO 64). Die Natur wird in Contessinas Blick förmlich entzaubert, was der Text konkret ausformuliert:

> Doch in Contessinas große dunkle Augen tritt nichts von der Stimmung der Landschaft ein, auf der sie ruhen, so wenig von ihrem inneren Schweigen wie von ihrem lauten Glanze. Ohne gerade traurig zu sein, sind sie ein wenig teilnahmslos, die Augen des kleinen Mädchens, für ein Alter, in dem auch der unbedeutendste Gegenstand ein ganz frisches Interesse erregte. (CO 64)

Die dunklen Augen des Mädchens werden zu einem zentralen Motiv der Erzählung, womit der Text an einen zweiten Topos der Romantik anknüpft: Optische Verirrungen gehören zum Verfahrenskatalog romantischer Prosa, wobei die Visualität der Romantik in der Regel auf eine Differenz zwischen optischen Erscheinungen und den subjektiven Bedingungen ihres Erblickens aufmerksam macht.[95] „Sollte er seinen Augen trauen?", fragt der Erzähler in Ludwig Tiecks Erzählung *Liebeszauber* auf idealtypische Weise, „[w]ar es kein Blendwerk der Nacht, welches ihm seine eigne Einbildung gespenstisch vorüber geführt hatte?"[96] Die Augen der Contessina aber sind leer und entzaubert, in diesem „seltsamen Ausdruck des übergroßen schwarzen Auges" regt sich nichts. „Es fehlt darin das Zittern und Glänzen von Hoffnungen, in einem Alter, wo alles uns Hoffnungen macht." (CO 64)

[94] Die beiden erscheinen dem *Frohen Wandersmann* (entst. 1817) in dem berühmten Gedicht, das sich zuerst in Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts / Der neue Troubadour [1823]. In: Sämtliche Erzählungen I, S. 445–561, S. 448 findet.

[95] Vgl. Schmeling: Perspektivenvielfalt.

[96] Ludwig Tieck: Liebeszauber [1812]. In: Phantasus. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 210–246, S. 227.

Romantik wird mit Blick auf die Contessina als etwas Abwesendes aufgerufen, als ein Mangel, der in ihrem Alter eigentlich vorhanden sein sollte. Der Erzähler aber leuchtet ihr ungewöhnliches Verhalten mithilfe romantischer Topoi aus und stellt damit an Contessina gerade die Umkehrung romantischer Prinzipien zur Schau: So verwandeln sich die realen Geschichten, welche die Mutter gelegentlich von ihrer Jugend in Florenz berichtet, in den Ohren der Tochter zu Märchenstunden.

> Im Halbdunkel des weiten Gemaches, weit in die Arme der Mutter gelehnt, läßt Contessina sich einlullen von den Erzählungen, die wie Märchen klingen. Aber in das behagliche Dämmern ihrer kleinen Kindergedanken schleicht sich, unmerklich und unverstanden, die Ahnung, daß sie selbst das alles, wovon sie hört, nie, nie erleben und besitzen werde. Und doch ist dies eine Ahnung, die Kindern beim Anhören von Märchen nicht zu kommen pflegt. (CO 66)

Die Funktion des romantischen Kindermärchens wird hier umgedreht: Die Contessina flüchtet nicht in wunderbare, märchenhafte Welten, sondern ausgerechnet die reale Welt dient ihr als ein unerreichbarer, faszinierender Raum, dem sie selbst entrückt bleibt. Der Text betreibt viel Aufwand, um vorzuführen: Die Contessina ist eine „Fee“ (CO 77) in der zeitgenössischen italienischen Provinz, die sich nach einem profanen Realismus sehnt – ähnlich den *Elfen* in Ludwig Tiecks Erzählung aus dem *Phantasus*.[97]

In diesem Sinne überbieten sich die Verweise auf die scheiternde Romantik, sobald Contessina in ihrem Alltag und ihrer Physiognomie vorgestellt wird. In einer Szene beschreibt der Erzähler, wie das Mädchen auf ihrem Zimmer eine umgekehrte Ekphrasis vornimmt, jenes vor allem bei E.T.A. Hoffmann beliebte Verfahren der literarischen Bildbeschreibung:

> Es kommt vor, daß sie vor ihrem Spiegel stehenbleibt, vor dem reizenden weißen Rokokospiegel, den Mama ihr geschenkt hat, und in ihrem Gesichte die Züge heraussucht und mit dem spitzen Finger nachzieht, die sich denen Mamas ähnlich herauszubilden scheinen. […] Es ist ihr fast, als müsse sie darum auch Mamas mattes und freudloses Leben fortführen. (CO 69)

Contessina zeichnet ihr eigenes Bild im Spiegel nach, was als eigentlich künstlerisches Verfahren dazu führt, dass sie die biologische Abstammung von ihrer Mutter erkennt. Für die märchenhafte Contessina auf dem Schloss erweist sich gerade ihre biologische Disposition als das phantastische Moment, das sie in Form von Vererbungslehre und Sexualität vor unlösbare Probleme stellt. Das Wissen um eine naturwissenschaftliche Genetik ergänzt hier das Romantische, ohne mit ihm in Konflikt zu geraten: „Die Mutter […] und die Contessina, sie sind der Nachhall des letzten Akkordes von einem alten Liede, das nun beendet ist“ (CO 66), so kombiniert der Erzähler Vererbungslehre und Romantik im aristokratischen Milieu.

[97] Vgl. Ludwig Tieck: Die Elfen [1812]. In: Phantasus, S. 306–327.

Der Wissensbestand über Romantik umfasst in dieser Novelle nicht nur die historische, sondern auch die neue Romantik, die sich Motiven und Verfahren von Maeterlincks Dramen bedient. Das Schloss inmitten eines Parks sowie der Brunnen sind als Schauplätze direkt aus dem Märchendrama *Pelléas et Mélisande* (1892) geborgt, das Mann im *Romantik*-Essay noch eigenständig rezensierte. Die allgemeinverständliche Sprache, die Mann bei Maeterlinck lobt und streckenweise in seinem eigenen Text verfolgt,[98] stellt sich der Contessina in der Novelle aber auch als narratives Problem: „Und wer spräche denn eigentlich ihre Sprache, die ihr so recht verständlich wäre", fragt der Erzähler (CO 68), und das junge Mädchen erkennt ihre Sprachbarriere zuerst im Aufeinandertreffen mit arbeitenden Fischern im Dorf. „[S]ie fühlt, daß diese Menschen einer anderen Rasse angehören als sie selbst, daß sie eine Sprache reden, die, wenn sie die gleichen Laute wie die ihrige hat, doch ihr fremd sind" (CO 68). In der *Contessina*-Novelle treten also verschiedene Literaturströmungen gegeneinander an: Die Contessina selbst bewegt sich in einem aristokratischen Milieu, das nicht nur motivisch, sondern auch lexikalisch an Maeterlinck und die französische Décadence angelehnt ist.[99] Vokabeln des Wohlstands wie ein „schattiges Boudoir" und die „Loggia" gehören auf dem italienischen Schloss ebenso zum Alltagsjargon wie der „Mistral" oder die „Pineta" (CO 65). Das derbe Milieu des zeitgenössischen Naturalismus hingegen taucht in den Figuren der Arbeiter und Fischer auf, auch wenn sie mit ihren Dialekten hier nicht zu Wort kommen: Sie bleiben Menschen einer anderen „Rasse", ohne eigenen Sprachanteil (CO 68). Für Contessina, auf welche die Novelle größtenteils fokalisiert, bleibt die naturalistische Formensprache unzugänglich.

All diese Verweise auf die neue und historische Romantik kulminieren in einem aufgeladenen Symbol, das analog zur weißen Winde im *Wunderbaren* platziert ist. In einem raren Moment der Lebendigkeit verfolgt die kindliche Contessina einen „blauen Falter" im Wald, was in der Katastrophe endet:

> Mit trippelnden, des Laufens ungewohnten Schritten sprang sie die Lichtung hinab, sprang mit Lachen und Jauchzen einem blauen Falter nach. Da erstarb ihr plötzlich der Ton im Munde, es war bei dem runden steinernen Brunnen, der die Mitte der Lichtung einnimmt, wo die Kleine bewußtlos hingefallen war. (CO 66 f.)

Die körperliche Anstrengung überfordert Contessina bis zur Ohnmacht, sodass sie anschließend ihrer Mutter erzählt, ihr „Schutzengel" habe dort am Brunnen „einen Augenblick seine Hand von mir gezogen" (CO 67). Funktional analog, aber semantisch entgegengesetzt zur „weiße[n] Winde" (WB 196) kombiniert der blaue

[98] Siehe oben, Abschn. 3.1.1.

[99] Vgl. Pross: Dekadenz, besonders S. 74–84 zur „Erzählgrammatik" europäischer Décadenceliteratur. Fast wörtlich übersetzt der Erzählerkommentar in *Contessina* dabei eine Szene aus Maeterlincks *L'Intruse*. „Er ist gestorben, und obwohl alle ihn entschwinden gesehen haben, weiß doch niemand […] zu sagen, auf welchem Wege er das Leben verlassen. Er ist so dahingegangen", CO 65.

Falter gezielt mehrere Implikationen: Zum einen verweist er auf eine Beweglichkeit und Dynamik, auf die chaotische Lebendigkeit in der Natur, die Contessina gerade fehlt. Sobald sie sich dem Falter in sportlicher Betätigung annähert, erleidet sie einen körperlichen Zusammenbruch, sodass ihr der Schmetterling wieder entschwindet.

Zum anderen zeigt der Falter mit seinem Flügelschlag auch auf den ‚Wind', der als „Mistral" (CO 65) von Contessina gemieden und vom Bildhauer später euphorisch besungen wird. ‚Sturm' und ‚Wind' durchweben als Leitmotive die Erzählung: „Wie das Leben ist eine Harfe das Meer / Die nur der Sturm zu spielen weiß –", so rezitiert der Bildhauer eigene Verse am Strand (CO 74).[100] So ordnet sich noch ein drittes Symbol in die Äquivalenzreihe ein, nämlich das ‚brausende Meer', von dem der Falter (neben der romantischen Vorlage) seine blaue Farbe erhält. Eine Interpretation der zitierten Verse des Professors liefert der Erzähler gleich mit: „Er singt ein Lied, dessen Begeisterung […] auch dem Sturme gilt. Und immer klingen, im Refrain, die beiden dem Sturm geweihten, von ihm getragenen Mächte zusammen, das Leben und das Meer" (CO 74). Sturm und Meer also sind die wiederkehrenden Symbole, die im Text auf das Paradigma des ‚Lebens' verweisen. Dem Mädchen aber bleibt dieser Sinn für die lebendige Bewegung in der Natur vorerst verschlossen: „Aber ich höre sie nicht", antwortet sie, nachdem der Bildhauer von den „Stimmen des Lebens" gesungen hat, die sich im Meeresrauschen mitteilen wollen (CO 74).

Damit leitet der blaue Falter, der die Erzählung wie eine Klammer umschließt, zum eigentlichen Ereignis, zum Sujet der Novelle über. Der Bildhauer, zumeist als „Professor" angeredet und „ein Herr Mitte der Vierziger" (CO 70), begleitet die junge Contessina auf ihren morgendlichen Spaziergängen und zeigt ihr seinen lebendigen Blick auf die Welt.

> Sie lernt das Leben beobachten und daran teilnehmen; aber sie erfährt noch mehr. […] „Sehen Sie", sagt der Professor, „wie zwischen den Stämmen hindurch, und durch die Lücken der Nadelbuketts erblickt, das wolkige Violett der Abendberge sich noch einmal zum tiefen Azur belebt." (CO 72 f.)

Ausgerechnet der vierzigjährige Professor lehrt in diesem Text die Romantik: Er beseelt die Natur mit seinem eigenen Blick, er liebt den Karneval, er ist Künstler, wechselhaft in seinen Schauplätzen und emphatisch in seiner Sprache („Sich sehen lassen! das heißt, ich bitte um Verzeihung", CO 71). Mit einer „lebhaften Gesichtsfarbe", die er aus der Stadt importiert (CO 70), vitalisiert er das ruhige Provinzschloss und lässt mit seinen Erzählungen am Mittagstisch sogar die schwächliche Mutter aufblühen (CO 71). Die alte Romantik bringt tatsächlich ‚Leben' ins Haus: „Die Veränderungen, die er mitgebracht hat", so der Erzähler, „sind die des Lebens selbst, das in diese Stille eingezogen ist, und wer vermöchte

---

[100] Die Verse stammen, wie Volker Riedel in Mann: Novellen 1, S. 647 entdeckt hat, aus Manns fragmentarischen Tagebuchaufzeichnungen, die zwischen August 1893 und Januar 1895 angefertigt wurden.

ihm zu widerstehen?“ (CO 72) Sicher nicht die junge Contessina: Auf zahlreichen Morgenspaziergängen lernt sie allmählich eine romantische Perspektive auf Natur und Leben kennen, um dabei eine heimliche Liebe zu dem älteren Professor zu entwickeln.

Der literarhistorische Kommentar der Novelle, der sich schon in der Sprachproblematik zwischen den Fischern und der Contessina gezeigt hat, wird mit dem Auftritt des Professors um ein entscheidendes Element erweitert: Gerade in seinem paradoxalen Changieren zwischen ‚alt‘ und ‚lebendig‘ verweist der Bildhauer auf die historische Romantik, die Contessina – als Figur der jungen Décadence – nun an das ‚Leben‘ heranführt. Ein alter, romantischer Künstler also vermag die untergehende Aristokratie zu revitalisieren. Auch die Fischer erhalten in diesem Kontext ihren zweiten Auftritt: Bezeichnenderweise ist es auch hier der romantische Bildhauer, der Elena die Augen für die Geldprobleme und die Arbeitswelt der Fischer öffnet und damit die Décadence mit dem Naturalismus versöhnt.

Damit erhält das latente Liebesverhältnis zwischen den Figuren eine allegorische Qualität, die der Text unverblümt ausformuliert: „Contessina entdeckt in ihrem Innern, das ihr im Verkehr mit dem Professor bisweilen ganz neu vorkommt, eine gewisse *Vermittlung zwischen Natur und Kunst*, die etwas Beglückendes für sie besitzt“ (CO 73).[101] An dieser Stelle findet sich die Hauptforderung der Neoromantik notiert, wie sie sich auch im Diskurs gezeigt hat: Die romantische Kunst und die lebendige Natur sollen einander in einer wechselseitigen Synthese begegnen, wobei der Professor an Contessina das Entrückte und Artifizielle, das ‚Künstliche‘ schätzt, das Mädchen aber die Lebendigkeit und Agilität des älteren Bildhauers zu lieben lernt. Die Figuren sind als widerstrebende Pole angelegt, die sich gegenseitig anziehen: Der Professor repräsentiert das natürliche Leben; die stille Contessina aber fungiert als nahezu lebloses Kunstwerk, eine „Figur des Botticelli […], den jetzt alle lieben“ (CO 71). Ein Motiv, das der Bildhauer gegen Ende des Textes einführt, unterstreicht noch einmal die chiastische Abhängigkeit der Figuren: Die Einsamkeit des Schlosses werde, so der romantische Professor, „von einer Fee belebt, wie man sie in der Welt nicht findet“ (CO 77). Mit diesem Bild beschreibt er zugleich die Unvereinbarkeit ihrer Märchenwelt mit der modernen Stadt: „Dort gedeiht sie nicht, ja, mir ist der Gedanke gekommen, Contessina, daß dort das Leben nicht sanft genug für sie wäre.“ (CO 77)

Es ist bezeichnend für Heinrich Manns frühe Neoromantik, dass auch hier die Synthese am Ende scheitert. Unmittelbar nach dem Höhepunkt einer gegenseitigen Annäherung verkündet der Professor seine jähe Abreise, da sein Werk nun vollendet sei. Nachdem Contessina ihn am Bahnhof verabschiedet, beginnt die Katastrophe: In ihrem Zimmer entdeckt sie die fertige Statue, deren Anblick sie in ein tiefes „Grauen“ versetzt (CO 79). Unter den Stimmen des bereits abgereisten Professors, die ihr aus der Luft herbeirufen („Arme Contessina!“, CO 79), stürzt sie sich in den Brunnen und verschwindet in der Tiefe, ohne eine Welle oder eine Regung des Wassers zurückzulassen. Was genau die „starre, weißragende Figur“

[101] Hervorhebung im Original.

in ihrem Zimmer schließlich abgebildet hat (CO 79), darüber gibt der Text keine Auskunft.

Modifikationen des romantischen Modells: Das Rätsel um die Marmorstatue

Wie ist dieses Ende zu deuten? Die sorgsam konstruierte Novelle lässt genau drei Lesarten zu: Eine erste, kunstkritische Interpretation legt nahe, dass der Bildhauer durch die Manifestation seines Kunstwerks auch der Contessina, seinem Kunstobjekt, das Leben absorbiert hat. Demnach könnte es sich bei der Statue um ein Abbild der Contessina selbst handeln, das der Professor (entgegen seines Auftrags) angefertigt hat. Dafür spricht die Farbe der „weißragende[n] Figur", die ihr „im Schatten gegenüber" steht (CO 79) und mit dem Namen Elena – wie auch mit ihrem „weißen Kleid" (CO 79) und der (häufig betonten) „weiße[n] Hand" – korrespondiert (CO 77). In dieser Lesart wirkt die Kunst des Romantikers tödlich: Sie saugt das Leben aus ihren Gegenständen und beschleunigt durch eine Überführung in die künstlerische Ewigkeit ihren natürlichen Verfall. Die neoromantische Versöhnung der widersprüchlichen Elemente bleibt schlussendlich ein leeres Versprechen: Das Totgeweihte bleibt tot, die Fischer arbeiten für einen Hungerlohn in ihrem Dorf und der romantische Künstler zieht weiter, um das nächste ‚Leben' zu musealisieren.

Zweitens bietet der Text auch eine psychologische, naturwissenschaftliche Lesart der Vorgänge an. Hier hilft der genaue Blick auf den Höhepunkt des Textes: auf eine Annäherung zwischen dem Professor und Elena, die sich erneut an dem Brunnen abspielt, an dem die kindliche Contessina zuvor ihrem blauen Falter nachjagte. Mit dem Professor entspinnt sich ein Fangspiel durch den Wald, in dessen Zuge Contessina beinahe in den Brunnen stürzt, um in genau diesem Moment vom Professor gefasst zu werden. Die sportliche Betätigung tut dem jungen Mädchen zunächst offenbar gut: „Ihr Gesicht hat Farbe bekommen […], ihr Atem, der aus vollen Lungen kommt, ist frisch und duftig." (CO 75) Elena kommt dem blauen Falter, der Allegorie auf das ‚Leben', diesmal besonders nahe. Andererseits lässt die Szene zugleich einen erotischen Subtext durchscheinen: „Sie haben mich aber ganz atemlos gemacht", stößt der Professor hervor (CO 75), und anschließend entspinnt sich ein innerer Zwist in dem Mädchen, ob nicht „[a]lle diese Gedanken Sünde" seien, die sie mit dem Professor verbindet (CO 78).

Im sportlichen Tanz um den Brunnen wird kein Sexualakt zwischen den Figuren metaphorisch umschrieben. Dennoch offenbart sich hier eine Lesart, die in der Novelle konsequent durchgehalten wird: Die Begegnung der fünfzehnjährigen Contessina mit dem Professor ist auch eine Entdeckung ihrer eigenen Sexualität. Schon während die Mutter in Contessinas pubertärer Phase von neuem ihre Geschichten vom Vater erzählt, taucht allmählich „in ihrer schlummernden Seele eine ferne Ahnung auf" (CO 68), die auf biologische Veränderungen in ihrem Körper hinweist:

> Vielleicht sind es gerade die Augenblicke, in denen ihr Auge zu suchen und zu fragen scheint. Sie hat schon oft gefühlt, daß dann etwas Fremdes, ihr Unheimliches in ihr vorgeht, doch der Abbate, dem sie es anvertraut, hat sie beruhigt, es sei keine Sünde. Doch empfindet sie's als solche, und sie betet, daß es sein Ende nehmen möge. (CO 69)

Diese Entdeckung der Sexualität, welche die weltfremde Contessina selbst nicht versteht und als „Sünde" deutet, kulminiert in den Spielereien mit dem Bildhauer, der sein erotisches Interesse ebenfalls zu erkennen gibt.[102]

Die Statue könnte in diesem Sinne, so die zweite Lesart, auch das (ordnungsgemäß bestellte) Abbild des Vaters zeigen, in welchem das junge Mädchen nun eine Analogie zum Professor erkennt – und dabei von der Sündhaftigkeit ihrer ödipalen Gefühle überwältigt wird. Diese psychologische, prä-freudianische Deutung ist keineswegs abwegig, was zwei Kontexte unterstreichen: Zum einen erwähnt Heinrich Mann in seinem *Romantik*-Essay explizit die psychologische Tiefendimension, die sich in den Märchendramen Maeterlincks zwischen nur scheinbar harmlosen Redebeiträgen verstecke.[103] Zum anderen erscheint diese Lesart auch auf dem Hintergrund der Romantik plausibel, da sie auf prominente Intertexte zurückgreifen kann, zum Beispiel auf E.T.A. Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig*, in dem sich ebenfalls eine Erweckungsgeschichte weiblicher Sexualität hinter einer märchenhaften Handlung versteckt.[104]

Eine dritte, finale Deutung ist jedoch als vorrangig zu bewerten und nimmt den Text in seinen literarischen Verfahren ernst: Es lässt sich nicht klären, was Contessina in der Statue erblickt. Stattdessen endet die Novelle gezielt ambivalent. Gerade in der verheimlichten Auflösung lässt sich die Kippfigur der Romantik verorten, die retrospektiv verschiedene Deutungen der Geschichte zulässt und zwischen Kunstkommentar, sexueller Erweckung oder vielleicht auch Wahnsinn der Contessina schwankt. Das Modell Romantik wird hier nach dem Vorbild E.T.A. Hoffmanns, Ludwig Tiecks und Eichendorffs implementiert, und tatsächlich bleibt nach romantischem Vorbild am Ende unklar, weshalb die junge Elena ihren Tod in dem Brunnen findet. Von Heine (als Manns frühem Vorbild) hat sich die Erzählung im Vergleich zu den *Mondnachtphantasien* entfernt, die Pluralität der Auslegungen macht den Text tatsächlich auch im Modellsinne romantisch.

Doch in diesem Aspekt lässt sich zugleich eine wesentliche Modifikation des Romantik-Modells festhalten. Während romantische Erzählungen in der Regel verschiedene Lesarten gegeneinander ausspielen, sodass (beispielsweise) Nathanael in

---

[102] Kurz vor dem gemeinsamen Fangspiel „beginnt [er] zu phantasieren von den bleiweißen Flecken der Segel am Horizont"; er „sprudelt über von seiner alten Lustigkeit und reißt das junge Mädchen darin mit"; und schließlich ruft er aus: „Dieser salzige wilde Meeresatem bringt den ganzen Menschen aus der Verfassung." (CO 75).

[103] Laut Mann: Neue Romantik, S. 34 komme dort in „gelegentlichen, scheinbar bedeutungslosen Aeußerungen gelangt viel der allerfeinsten Psychologie zum Ausdruck".

[104] Vgl. Wulf Segebrecht: E.T.A. Hoffmanns Nußknacker und Mausekönig – nicht nur ein Weihnachtsmärchen. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 17 (2009), S. 52–87. Die Konstante der Erotik in Heinrich Manns Frühwerk hat darüber hinaus Ariane Martin: Erotische Politik. Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk. Würzburg 1993 einschlägig aufgearbeitet.

Hoffmanns *Sandmann* entweder dem Wahnsinn oder wunderbaren Begebenheiten zum Opfer fällt,[105] schließen sich die heterogenen Lesarten in *Contessina* keineswegs untereinander aus. Die Deutungsoptionen konkurrieren in diesem Fall nicht (wie in einem Vexierbild, in dem sich immer nur eine Option erblicken lässt),[106] sondern ergänzen einander sukzessive in einem Gewebe aus Andeutungen. Diese Modifikation ist in der Tat folgenreich: Contessinas ‚Leben' wird nicht *entweder* durch den romantischen Künstler ausgesaugt *oder* durch die Entdeckung ihrer Sexualität überstrapaziert, sondern beide Lesarten fusionieren zu einer kohärenten Gesamtdeutung, die allegorisch mehrere Deutungsebenen gleichzeitig bedient. Beide Lesarten sind gleichzeitig möglich. Dadurch entsteht keine paradoxale, ironische Schwebe, die eine unendliche Annäherung an das Absolute einleitet; sondern vielmehr lässt sich eine überfordernde Rätselhaftigkeit der Welt erahnen, die zweifelsfrei die Handlung determiniert, sich aber nicht rational entschlüsseln ließe. In einem Satz zusammengefasst: Statt eines ironischen Changierens im Sinne der Romantik inszeniert *Contessina* eine rätselhafte Überkomplexität, die jede Interpretation der Handlung in eine kohärente Gesamtdeutung einfügt.

Noch weitere Lesarten gesellen sich in diesem Sinne hinzu: Auch der literarhistorische Kommentar einer (scheiternden) Versöhnung von Décadence und Naturalismus durch die Neoromantik lässt sich mit den alternativen Lesarten vereinbaren, sodass die Erzählung mehrere Interpretationen bedient, ohne dabei an irgendeiner Stelle Widersprüche aufzuwerfen. Gerade die Abwesenheit gewisser romantischer Verfahren kann diese Transformation im Vergleich zur Romantik unterstreichen: Optische Verirrungen oder erkenntnistheoretische Täuschungen finden sich in diesem Text nicht; stattdessen existieren mehrere, einander ergänzende Möglichkeiten, um den – von Anfang an vorhersehbaren – Untergang Contessinas auszulegen. Kein Schein trügt in dieser Erzählung, und jedes Wort arbeitet an der allegorischen Qualität des Textes mit, die verschiedene Deutungsangebote konfliktfrei umfasst.

Handelt es sich somit noch um einen ironischen Text im romantischen Sinne? Tatsächlich zeigt sich mit modelltheoretischem Blick, dass die Kippfigur der Romantik in *Contessina* nicht verschwunden, aber doch verändert ist. Statt romantischer Ironie (mit ihrer Selbstreferenzialität und ihrer unendlichen Schwebe) erzeugt diese Erzählung gezielt Rätsel, die sich nicht auflösen lassen, aber doch einige Ahnungen komplexer, weltstrukturierender Gesetze erlauben. Im Objekt der weißen Statue lässt sich dieser Unterschied präzise fassen: Im Marmorbild des Professors entdeckt die Contessina nicht einerseits eine erotische Venus, andererseits eine liebliche Bianca, wie es exemplarisch bei Eichendorffs *Marmorbild* der Fall wäre. Sondern: Der Text konstruiert stattdessen eine rätselhafte Leerstelle, die in

[105] In diesem Sinne entspricht *Der Sandmann* idealtypisch dem Phantastik-Begriff nach Todorov: Fantastische Literatur.

[106] Vgl. Matuschek: Romantik als Phänomen, S. 127: „Wie in der Zeichnung, in der man wechselweise zwei Gesichter oder eine Vase sieht, liest man in den an dieser Innovation teilhabenden Texten mal den alten Glauben und mal die nur individuelle Schriftstellerphantasie: Romantik als Kippfigur."

letzter Konsequenz immer im Tod des Mädchens endet. Der subjektive Blick der Figuren zählt hier im Vergleich zur Romantik wenig und wird nicht mit einer Erlösungsvision Contessinas verbunden, die ganz objektiv (zumindest in der Darstellung des Erzählers) niemals mit dem lebensfrohen Professor versöhnt werden kann. Die Gründe dafür bleiben verschleiert, doch an der Diagnose einer kategorischen Unvereinbarkeit von ‚Kunst' und ‚Leben' wird keinerlei Zweifel eingestreut. Die Kippfigur der Neoromantik, so lässt sich vorsichtig behaupten (und später an weiteren Texten überprüfen), versetzt nicht mehr alle semantischen Angebote des Textes in eine Schwebe, sondern bezieht sich auf Binnenräume, die rätselhaft bleiben und sich dennoch in eine kohärente Gesamtdeutung der Diegese einfügen. Die ironischen Effekte der Romantik, so die Hypothese, werden in Manns Erzählung zu Binnenrätseln marginalisiert, die zwar Fragen offenlassen, aber keine inszenierten Semantiken infrage stellen. In *Contessina* leuchten also blinde Flecken der romantischen Ironie auf, wie sie noch in Texten der historischen Romantik zu finden war.

Am Ende der Erzählung wird die junge Contessina für einen Moment selbst als der „Falter" präsentiert, „den der Wirbelwind entführt, sie weiß nicht wohin" (CO 79). Die Entdeckung der Marmorstatue hat endgültig das ‚Leben' in ihr geweckt, dessen Kontingenz das zarte Märchenwesen notwendig in den Tod befördert. Obwohl Contessina damit im ‚Leben' keinerlei Spuren hinterlässt, bleibt doch das marmorne Kunstwerk des Professors bestehen, um die Zeiten zu überdauern. An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob in Heinrich Manns frühen Novellen nicht doch eine gewisse Melancholie für das untergehende Romantische zum Vorschein kommt. Auf der einen Seite lässt auch *Contessina* die Romantik zweifelsohne gegen die Wand fahren: Ein lebendiges Kunstwerk wird vom „Wirbelwind" der Moderne dahingefegt (CO 79) und muss sterben, da es innerhalb tagesaktueller Anforderungen nicht überlebensfähig ist. Aber in dieser Novelle erhält auch das ‚Leben' eine pejorative Note, da es die zarte Ästhetik in einem chaotischen „Sturm" zugrunde richtet (CO 73). Es zeigt sich hier die neoromantische Kippfigur Manns, die nicht alle Aspekte des Textes, aber doch eine ganz spezifische Frage ambivalent behandelt: Die Gespenster und Feen der Romantik sind notwendigerweise antiquiert und unzeitgemäß, aber es könnte auch an der Moderne, ihrer Zeitlichkeit und Kontingenz liegen, dass über das Romantische skrupellos hinweggefegt wird, das es doch eigentlich zu erhalten lohnt. Eine Melancholie vor den dahinraffenden Traditionen ist nicht zu übersehen, wenn auch folgerichtig das romantische Märchenschloss und seine Dynastie untergehen.

3.1.5 Fazit: Aktualisierungen von Romantik beim frühen Heinrich Mann

In einem Videobeitrag für den Bayerischen Rundfunk, der Heinrich Manns *Der Untertan* (1914) als einen *Klassiker der Weltliteratur* aufbereitet, kommt der Moderator Tilman Spengler auf die frühen Erzählungen Manns und deren verhängnisvolles Spiel mit „Exotismen" zu sprechen. „Man kann sie", urteilt Spengler,

„man muss sie heute aber nicht mehr unbedingt lesen.“[107] Mit Blick auf das Gesamtwerk Heinrich Manns enthält das neoromantische Frühwerk allerdings brisantes Material: Während sich auf der einen Seite bereits rekurrente Semantiken ausprägen, die sich auch in seinen späteren Texten wiederfinden lassen, zeichnet sich diese Frühphase durch eine Faszination für einen unterschwelligen, unbeschreibbaren Determinismus aus, der sich über romantische „Gefühlswerthe“ bzw. „Sensationen“ auf den Nerven erahnen lasse.[108] Mann selbst wird diese neoromantische Phase eng mit seinen nationalistischen und antisemitischen Äußerungen verbinden und sie in der Folgezeit als biographischen Fehltritt harsch kritisieren.[109] Im Zuge einer Transformationsgeschichte des Modells Romantik zeigt sich in den frühen Texten Manns eine markante Modifikation des Romantischen: Wo romantische Texte noch progressive Universalpoesie einsetzen, um sich etwas Absolutem anzunähern, bleiben Kunst und Leben bei Mann kategorisch unvereinbar; und statt Ironie finden sich hier Rätsel, die unaufgelöst bleiben, aber auf feste, invariable Regelhaftigkeiten hinter der Wahrnehmung hinweisen.

Mithilfe der drei Säulen des Modells von Romantik lässt sich diese Transformation, die nur auf den ersten Blick marginal zu sein scheint, genauer beschreiben. Zuallererst finden sich Diagnosen der *Fragmentierung*, wie sie in romantischen Texten zu subjektgebundenen Erlösungsvisionen führen, auch in Heinrich Manns frühen Erzählungen eingeschrieben. Hierbei lassen sich zwei Ebenen der Fragmentierung bei Mann unterscheiden: Zum einen klagen Figuren wie Sigmund Rohde über ihre *persönliche Entwurzelung* (auf Subjektebene), da sie sich in der modernen Gesellschaft „einsam“, „entfremdet“ bzw. als „Fremder“ erfahren (WB 195). Erst in dem idyllischen Naturkunstraum, in den Rohde mit fortschreitender Krankheit eintritt, löst sich diese Entwurzelung auf und er fühlt sich „entbunden von Zeit und Raum und zugleich vertraut wie eine Heimat“ (WB 198). Auch der namenlose Erzähler des *Wunderbaren* bleibt als künstlerischer Idealist in der Welt rastlos und klagt entsprechend über Entwurzelungserfahrungen. Zum anderen aber hat sich auch die Gesellschaftsstruktur in Manns Erzählungen in verschiedene Teilbereiche partikularisiert: Der bürgerliche Professor aus Florenz, die Fischer im Dorf und die Fee auf dem Schloss gehören in *Contessina* bereits derart verschiedenen Lebensräumen an, dass sie untereinander kaum kommunizieren können oder gar – im Fall einer Fusion der Gesellschaftsbereiche – andere Figuren in den Tod führen. Schon in den *Mondnachtphantasien* stoßen aristokratische Schwärmerei und skrupelloser Kapitalismus aufeinander, ohne sich am Ende vereinbaren zu lassen. Fragmentierungserfahrungen werden in Manns frühen Texten damit sowohl auf individueller als auch auf gesellschaftlicher Ebene als problematisch markiert.

Streben die neoromantischen Figuren Heinrich Manns aber in ähnlicher Weise nach einer transzendierenden *Synthese*, wie es romantische Texte inszenieren?

---

[107] Klassiker der Weltliteratur. Folge 35 vom 3.1.2011: Heinrich Mann: Der Untertan. Produktion: BR. Redaktion: Jörg Lösel. Moderation: Tilman Spengler. http://youtu.be/tiPiP4eYNWo (letzter Zugriff am 30.5.2022), Min. 9.

[108] Mann: Neue Romantik, S. 31.

[109] So vor allem in Mann: Zeitalter wird besichtigt, S. 33.

Auch hier lässt sich genauer differenzieren: Einerseits gibt es bei Mann einen Raum der ‚Kunst', in dem idealistische Schwärmer agieren und auf typisch romantische Weise nach etwas Absolutem, nach transzendierenden Normen streben – so Rohde im *Wunderbaren*, der Kunstprofessor in *Contessina* und sogar der angetrunkene Baron von Borkenkamp. Andererseits lassen die Erzählungen auch Figuren alternativer Teilbereiche auftreten, denen synthetische Visionen herzlich egal sind und welche die idealistischen Schwärmer sogar ausnutzen können. Der Vicomte Lavallant schlägt Profit aus Borkenkamps Sehnsucht; Siegmund Rohde wandelt sich im *Wunderbaren* selbst zu einem Bürger und rät von jeder idealistischen Sinnsuche ab; und auch die Contessina, die auf ihrem Märchenschloss eigentlich im Einklang mit Natur und Schönheit existiert, sehnt sich zur geselligen Vielfalt des Lebens herüber. Die neoromantischen Synthese-Bestrebungen betreffen also selbst nur einen Teilbereich – wie die Romantik insgesamt bei Heinrich Mann ausschließlich innerhalb eines fragmentierten Einzelbereichs funktioniert. Persönliche Entwurzelungen werden hier von romantisch veranlagten Schwärmern in der Kunst zu überwinden versucht; die Zersplitterung gesellschaftlich binnendifferenzierter Teilräume aber bleibt von diesen Erlösungsvisionen insgesamt unbeeindruckt.

Romantik bleibt bei Heinrich Mann also auf ein bestimmtes Milieu begrenzt, dem selbst keinerlei Aussicht auf eine Fusionierung mit anderen Gesellschaftsbereichen zugesprochen wird. Damit verkleinert sich zugleich der Gültigkeitsbereich der Synthesebemühungen in Manns Neoromantik: Keine verbindende Norm wird in diesen Texten gesucht, die über alle Teilbereiche hinaus noch Gültigkeit beanspruchen könnte, sondern Figuren dringen stattdessen in die Tiefen alternativer Teilbereiche ein und finden dort verschlüsselte Gesetze, die ihrer eigenen Lebenswelt „fremd" sind (WB 195).[110] Manns Neoromantik tastet die Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teilbereiche somit nicht an, sondern erhärtet sie noch: „Man sollte das Wunderbare nicht zum Alltäglichen machen", plädiert Rohde am Ende seiner Erzählung und forciert damit gänzlich unironisch eine fortbestehende Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Sphäre. Konsequente, begriffslose Naturkunst sei nur im Tod möglich, weshalb man sich als lebendiges Wesen, so Rohde, besser „ein bürgerliches Glück" erarbeite (WB 203). Auch die Begegnung der märchenhaften *Contessina* mit dem Kunstprofessor unterstreicht die kategorische Unvereinbarkeit zweier Sphären, deren Kontakt notwendigerweise mit einem Todesopfer endet.

Romantik, so inszenieren es alle Erzählungen in dem *Wunderbaren*-Band, ist damit in der Praxis gefährlich, da eine folgenreiche Versteigerung in einen (vom Leben getrennten) Einzelbereich droht. Trotzdem betreiben die Texte ja einigen Erzählaufwand, um die Annäherungs- und Überschreitungsversuche von Figuren in einen anderen Binnenraum zu illustrieren – und letztlich scheitern zu lassen. Hier kommt die romantische *Kippfigur* zwischen Behauptung und Widerruf ins

[110] Verglichen mit den Absolutheits-Vorstellungen der Romantik, wie sie Löwe: Idealstaat, S. 261–278 herausarbeitet, ließe sich hier von einem bedingten bzw. eingerahmten Absoluten sprechen.

Spiel, die ebenfalls verändert auftritt: Wo in der romantischen Literatur noch verbindende Deutungshorizonte ästhetisch inszeniert werden, die aber aufgrund einer unhintergehbaren Subjektivität immer nur vorläufig bleiben und deshalb zugleich unter ironischen Vorbehalt gestellt werden, bietet die neoromantische Literatur Heinrich Manns keine solche Option einer absoluten Bezugsnorm. Entsprechend ‚kippt' auch nicht die Gesamtdeutung eines Textes: Da Figuren wie Rohde nur in einem Teilbereich (hier: der tödlichen Naturkunst) aufgehen können, bezieht sich die Kippfigur der Neoromantik nur auf die Erschließung eines unbekannten, faszinierenden Binnenraums, dessen Regularitäten Rohde mit seinem menschlich-lebendigen Blick rätselhaft erscheinen. Textinhärente Widersprüche entstehen hier dadurch, dass Rohde mit Worten ein „Erlebnis" darzustellen versucht (WB 195), das sich – der unwidersprochenen Semantik des Textes zufolge – jeder rationalen Darstellung entzieht. So konstruiert die Erzählung zwar Rätsel, gewisse Grundfesten der Semantik aber werden nicht angetastet – wie in diesen Fällen die unhintergehbare Unvereinbarkeit zwischen kränklicher Kunst und lebendigem Bürgertum.

Bei Mann entstehen Kippfiguren also durch Grenzüberschreitungen von Figuren, die aufzeigen, dass in alternativen Teilbereichen fremde, mit eigenen Kategorien unbeschreibbare Normen herrschen. Das Potenzial einer Grenztilgung im romantischen Sinne wird dabei nicht einmal hypothetisch angedeutet, weder im *Wunderbaren*, in *Contessina* oder in den *Mondnachtphantasien*. Das Modell von Romantik wird bei Mann entsprechend nur um wenige Nuancen modifiziert, die aber entscheidend sind: Eine Fragmentierung, die sich bei Mann wie auch in romantischen Texten als Ausgangsproblem zeigt, mündet in der Romantik in subjektive Visionen eines Absoluten, bei Mann aber nur in subjektgebundenen Erkundungen von Teilbereichen. Man könnte argumentieren, dass die fortschreitende Fragmentierung um 1900 auch die Synthese-Angebote eingeholt hat: Die absolute Auflösung von Binnenräumen ist in Manns Neoromantik nicht einmal als Vision angelegt. Mit der Verkleinerung des Gültigkeitsbereichs synthetischer Bezugsrahmen verringert sich auch die Reichweite romantischer Kippfiguren: Keine semantischen Großentwürfe werden hier infrage gestellt bzw. changieren zwischen Behauptung und Widerruf, sondern erst im Kontrast zwischen unvereinbaren Binnenräumen entstehen widersprüchliche, eigentlich nicht auflösbare Rätsel. „Man atmete in lauter Rätseln", so auch Rohdes Sentenz über ein wunderbares Erlebnis, „die keine waren, weil keine noch so leise Frage sie verriet." (WB 203)

Die Rekurrenz der Semantiken, welche die neoromantischen Erzählungen Manns (auch über die hier analysieren Texte hinaus) verbinden, ist abschließend erstaunlich: Immer wieder wird die Unmöglichkeit einer Versöhnung von künstlerischem Idealismus und lebenspraktischen Anforderungen herausgearbeitet, und auch die Neoromantik erscheint dabei als eine reizvolle Darstellungsoption, deren synthetischer Anspruch aber am Ende notwendig scheitern muss. Manns Neoromantik mit schlechtem Gewissen bleibt unter diesen Umständen eine Episode. Gerade in ihrem skeptischen Anteil lässt sich jedoch eine unerwartete Kontinuität bis in das Spätwerk verfolgen: „Dieser Intellektuelle ist immer ein Skeptiker

geblieben“, charakterisiert Gunnar Decker den Autor über die Romantik hinaus,[111] und diese Konstante ist ungeachtet des diskursiven Bruchs schon im neoromantischen Frühwerk nachweisbar. Trotzdem experimentiert der frühe Heinrich Mann um 1890 mit antirationalen Ahnungen hintergründiger und versteckter Rätsel, für dessen Effekte er eine nachdrückliche Faszination entwickelt – auch, wenn er sie innerhalb der Texte immer wieder als lebensuntauglich entlarvt. Die ‚romantischen‘ Gefühlswerte treten in diesen frühen Erzählungen gegen eine faktische Semantik ins Feld, und in einer solchen skeptizistischen Hinterfragung von Rationalität lässt sich möglicherweise eine Nähe von Manns neoromantischem Schreiben zu seinen ›Leichen im Keller‹ desselben Zeitraums erklären.

3.2 Neoromantik auf Reisen: Hanns Heinz Ewers und die Poetik der Lüge

Um sich dem zur Jahrhundertwende berühmten *enfant terrible,* Globetrotter und Neoromantiker Hanns Heinz Ewers (1871–1943) möglichst wertfrei anzunähern, bedarf es einiger Vorbemerkungen. Heute ist Ewers der unbekannteste unter den hier behandelten Autoren; aus der Perspektive des frühen zwanzigsten Jahrhunderts aber kann er als der kommerziell erfolgreichste Akteur dieser Reihe gelten. Vor allem um das Jahr 1910 herum ist der aufstrebende Ewers fest in der deutschsprachigen Literaturszene etabliert: Sein Roman *Alraune* (1911), eine Übertragung der Mandragora-Sage u. a. aus Achim von Arnims *Isabella von Ägypten* (1812), wird nach kurzer Zeit ein Bestseller, der in zahlreiche Sprachen übersetzt und vielfach verfilmt wird.[112] Mit seinen Reiseberichten aus Indien und Südamerika erreicht Ewers eine ebenso breite Leserschaft wie mit seinen exotischen Erzählungen, die zumeist von schockierenden und phantastischen Erlebnissen in fremden Ländern handeln.[113]

[111] Decker: Romantiker auf Widerruf, S. 174.
[112] Im Jahr 1914 erreicht der Roman eine Auflage von 27.000 Exemplaren, 1919 sind es bereits 200.000, vgl. Petra Porto: Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890–1930). München 2011, S. 265. Sechs Mal wurde der Stoff bis 1952 verfilmt, für eine Bibliographie der Filme und Übersetzungen vgl. Wilfried Kugel: Der Unverantwortliche. Das Leben des Hanns Heinz Ewers. Düsseldorf 1992, S. 522–535. Sogar ein Todesfall kreist um den Bestseller: Die zweiundzwanzigjährige Maria Munk nimmt sich gegen Ende des Jahres 1911 nach der Lektüre der *Alraune* das Leben, was u. a. auf Depressionen und eine persönliche Verbindung zum Autor zurückzuführen ist. Dies ist nur eine von unzähligen Anekdoten, in denen die (nichtfiktionalen) Ereignisse rund um den Autor Ewers ihren Weg in die Fiktion finden – die tragische Ria Munk beispielsweise ist heute noch durch eine Gemäldereihe von Gustav Klimt bekannt. Vgl. Kugel: Der Unverantwortliche, S. 168.
[113] Während die ästhetischen Schnittmengen zwischen Ewers’ Reiseberichten (gesammelt in: Mit meinen Augen. Fahrten durch die lateinische Welt. Berlin 1908; Indien und Ich. München, Leipzig 1911) und seinen exotischen Erzählungen noch nicht explizit betrachtet wurden, behandelt Volker Mergenthaler Ewers als Beispiel einer „Ästhetik der Transgression“, hier mit Fokus auf das

Kaum eine Untersuchung über Ewers kommt ohne die biographischen Details aus, die in der Tat zu verlockend sind, um sie ganz zu unterschlagen.[114] Seine Karriere beginnt mit Provokationen in spiritistischen Zirkeln, in denen er als spirituelles Medium auftritt, um nach erfolgten Geldzahlungen seinen inszenierten Bluff auffliegen zu lassen. Solche Entlarvungen bringen ihm mehrere Duellaufforderungen ein und führen schließlich zu einer vierwöchigen Haft auf der Festung Ehrenbreitstein im Jahr 1897, woraufhin der promovierte Jurist aus dem Staatsdienst entlassen wird. Anschließend wird Ewers zunächst Autor von Kinderbüchern, bald darauf ein prominenter Reisender, Entdecker, Nudist, überzeugter Drogenkonsument, Pionier des frühen Films und schließlich enger Freund zahlreicher Literaturgrößen wie Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind und Gustav Meyrink.[115] Brisant ist auch Ewers politisches Engagement, bei dem er stets die Nähe zur Prominenz sucht: Kaiser Wilhelm II. lädt ihn 1912 auf die Jungfernfahrt des Kreuzschiffes *Imperator* ein;[116] in der Weimarer Republik engagiert er sich für die Politik Walther Rathenaus;[117] und später bewegt ihn Adolf Hitler angeblich persönlich (im Jahr 1931, zu Ewers' sechzigstem Geburtstag) zu einem „großen SA-Roman" über *Horst Wessel*.[118] In den 1930er Jahren setzt sich Ewers mit aller Emphase für die NSDAP ein, seine Mitgliedschaft aber wird nachträglich annulliert: „Die Werke und der daraus herrührende schlechte Ruf des Herrn Dr. Ewers sind geeignet, das Ansehen der NSDAP in den weitesten Kreisen schwer zu schädigen", unterstreicht der Referent des *Kampfbundes für deutsche Kultur* Gotthart Urban in einem Brief an die Führerkanzlei.[119] Große Teile seines Werks, so auch der *Alraune*-Roman, werden 1933 öffentlich verbrannt und 1935 verboten. Ewers soll im Zuge des Röhm-Putsches im Sommer 1934 liquidiert werden, kann jedoch

---

Kannibalismus-Motiv in der Erzählung *Die Mamaloi* (1908), siehe ders.: Völkerschau – Kannibalismus – Fremdenlegion. Zur Ästhetik der Transgression (1897–1936). Berlin 2005, S. 85–91.

[114] Die folgenden biographischen Details stützen sich auf die einschlägige Monographie von Kugel: Der Unverantwortliche.

[115] Einen Einblick in Ewers' breites literarisches Netzwerk – inklusive der Anekdote, wie er vom Krankenbett auf die Einladung zu Hauptmanns Nobelpreisfeier reagiert – liefern Barry Murnane, Rainer Godel: Hanns Heinz Ewers zwischen Ästhetisierung und Popularisierung. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne, Bielefeld 2014, S. 7–28.

[116] Zwar stellt Ewers in einem Brief an die Mutter in Aussicht, an der „wahrscheinlich ziemlich langweilig[en]" Kreuzfahrt teilzunehmen, allerdings ist seine Teilnahme nicht weiter belegt, zit. nach Kugel: Der Unverantwortliche, S. 174.

[117] Die auf den ersten Blick überraschende Verbindung zwischen Ewers und Rathenau arbeitet Sven Brömsel: Freundschaft mit dem Bohemien Hanns Heinz Ewers. In: Ders., Patrick Küppers, Clemens Reichhold (Hg.): Walther Rathenau im Netzwerk der Moderne. Berlin 2014, S. 265–282 auf.

[118] So äußert sich Ewers während der Entstehung des Romans, der 1932 erscheint, zit. nach Daniel Siemens: Horst Wessel. Tod und Verklärung eines Nationalsozialisten. München 2009, S. 136. „Wahrscheinlich war es jedoch umgekehrt", bewertet Siemens ferner: „Ewers dürfte seine Überlegungen vorgestellt und um Hitlers Zustimmung geworben haben", S. 136.

[119] Brief von Gotthard Urban vom 13. Dezember 1931, zit. nach Kugel: Der Unverantwortliche, S. 306.

für die Dauer der sogenannten ‚Säuberungswelle' untertauchen und schreibt bis zu seinem Tod in den 1940er Jahren „Satiren" auf die nationalsozialistische Diktatur, die zeitlebens – und teilweise bis heute – unveröffentlicht blieben.[120]

Biographisch liefert der Autor Hanns Heinz Ewers, dessen Name in nur wenigen Literaturgeschichten auftaucht,[121] eine reiche Fundgrube an kuriosen Geschichten, sodass auch die einschlägige und materialreiche Biographie von Wilfried Kugel trotz stilistischer und inhaltlicher Probleme ein lesenswertes Stück Literatur liefert.[122] Es gibt aber noch einen weiteren Grund für die enge Verzahnung der Autorenbiographie mit seinen literarischen Texten, die sich auch in der Forschung hartnäckig hält: Immer wieder sind die schelmischen und reisenden Erzähler in greifbarer Analogie zum Autor angelegt, sodass sie häufig den Namen „Hanns" oder „Hanns Heinz" tragen.[123] Im Zuge einer autofiktionalen Erzählstrategie betonen die Geschichten dabei ständig ihren eigenen Wahrheitsgehalt: „Und diese Geschichte ist sehr wahr", so endet exemplarisch der Text *Der Spielkasten*, nachdem ein Ewers-ähnlicher Erzähler die Kreuzigung eines Liebespaares am indischen Golf von Tonkin beobachtete.[124] Ewers inszeniert seine Gruselerzählungen damit unter hohem Textaufwand als ‚wahre Geschichten' – und das, obwohl

[120] So Kugel: Der Unverantwortliche, S. 367. Der ‚satirische' Charakter jener späten Texte ist bislang nicht eingehend analysiert worden. Erste Einblicke in die Texte finden sich in Hanns Heinz Ewers: Lesebuch. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Wilfried Kugel. Düsseldorf 2013, S. 118–123. Insgesamt stehen Textanalysen zu Ewers' später Zeit noch aus und würden zur Charakterisierung des Gesamtwerkes einen wichtigen Beitrag liefern.

[121] Ausführlich wurde Ewers zuletzt in der zeitgenössischen Literaturgeschichte von Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig ^{5}1916, S. 817–821 thematisiert. Darin taucht er als typischer Protagonist der „Neuromantik" auf, die auf E.T.A. Hoffmann und seine literarischen Nachfolger in Europa zurückgreife. Trotz „stoffliche[r] Bedenken", so Soergel, könne seine „Darstellungskunst fesseln". Vgl. auch den Überblick zur „Rezeption" in Thomas Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen 1987, S. 63–79.

[122] Mit seiner Biographie über Ewers legt Kugel: Der Unverantwortliche einerseits eine hilfreiche, aufwendige Pionierarbeit vor. Nicht zu überlesen sind jedoch die problematischen Aspekte des Werks: Am schwersten wiegt die Entscheidung, Textstellen aus Ewers' literarischen Erzählungen teilsweise auf sein Leben zu übertragen. Schon nach wenigen Seiten entwickelt sich eine symptomatische Unsicherheit darüber, ob bspw. ein „Jugendfreund" namens Edward wirklich existierte oder nur eine Figur aus der späten Erzählung *Das zweite Gesicht* (1927) sei, vgl. ebd., S. 18. Im Fließtext und an späteren Stellen werden Elemente aus der Fiktion schlicht auf die Biographie übertragen, was sich besonders mit Blick auf Ewers' autofiktionale Poetik des Lügens, wie zu zeigen sein wird, als Problem herausstellt. So aufschlussreich das Buch also unzählige Quellen auswertet, so ist in Detailfragen Vorsicht geboten.

[123] So exemplarisch in der Erzählung Hanns Heinz Ewers: C.3.3. In: Die Besessenen. München, Leipzig 1909, 203–222, S. 205, aber auch in *Die Topharbraut* (1908) und *Der Spielkasten* (1909). Darüber hinaus finden sich die Figurennamen Jan Olieslagers und Frank Braun wiederholt als Pseudonyme eingesetzt, sobald Ewers-ähnliche Figuren in Erzählungen und Romanen auftauchen. Vgl. Klaus Gmachl: Zauberlehrling, Alraune und Vampir. Die Frank-Braun-Romane von Hanns Heinz Ewers. Norderstedt 2005.

[124] Hanns Heinz Ewers: Der Spielkasten. In: Die Besessenen. München, Leipzig 1909, S. 147–201, S. 201.

sie von Zauberkräften, Ritualmorden, Verwandlungen und Wiederauferstehungen erzählen.

Im Folgenden soll nicht der Autor im Mittelpunkt stehen, sondern – vielleicht erstmals – allein seine literarischen Texte. Überschaut man das erzählerische Werk, dann fallen vier Aspekte auf, mit denen sich die Prosa von Hanns Heinz Ewers charakterisieren lässt: Erstens ist bei Ewers eine *Hochphase literarischer Produktion* von circa 1904 bis 1914 festzustellen. Tatsächlich entstehen seine erfolgreichen, reflektierten und literarisch interessantesten Texte in dem späten Stadium der Neoromantik, die wiederum den Eintritt und Erfolg des Autors in die Literaturszene ermöglicht.[125] Namentlich stechen die beiden Novellenbände um *Das Grauen* (1908) und *Die Besessenen* (1909) hervor, deren Texte Ewers wiederholt auflegen lässt und an dessen Erfolge er – neben seinen zeitgleichen Romanen *Der Zauberlehrling* (1909) und *Alraune* (1911) rund um die Romanfigur Frank Braun – nicht wieder anknüpfen kann.[126]

Zweitens fallen seine Werke durch eine Zwitterstellung im literarischen Feld auf, die sich als *populäre Avantgarde* beschreiben lässt. Ewers sucht populäre Medien wie den frühen Film, das Kabarett, Kinderbücher und sogar das Musical, um im leicht zugänglichen Parlando seiner Texte eine möglichst breite Massenwirkung zu erzielen.[127] Diese Stellung als populärer Autor aber verbindet er mit avantgardistischen Zielen, die er in Essays und Zeitschriftenartikeln artikuliert. Es sind vor allem die übertriebenen Grausamkeiten in leserfreundlichem Gewand, mit denen er die literarische Jahrhundertwende ästhetisch herauszufordern sucht. Trotz einer sensationsfreudigen und leicht konsumierbaren Textur inszeniert er sich dabei als ein avantgardistischer Entdecker, als „Pionier der Kunst in das Neuland

[125] In diesem Zeitraum sucht auch Ewers den Kontakt zu Eugen Diederichs und seinem neoromantischen Verlag, wie ein später Brief vom 16.2.1924 belegt: „vor einem Vierteljahrhundert (o Gott!) suchte ich Sie mal in Leipzig auf! Sie waren sehr lieb und nett zu dem unbekannten Anfänger – dafür bin ich Ihnen heute noch dankbar!“ Zit. nach Heidler: Diederichs, S. 449.

[126] Zu diesem Urteil kommt auch Michael Sennewald: Hanns Heinz Ewers. Phantastik und Jugendstil. Meisenheim am Glan 1973, S. 201: „Wenn wir also […] geneigt sind, Ewers einen Platz innerhalb der deutschen Literaturgeschichte zuzubilligen, so bezieht sich das stets nur auf seine Werke von den frühen Gedichten bis etwa hin zu ‚Alraune‘, also auf etwa die erste Hälfte seines Oeuvres. […] Könnte man sich […] künftig dazu verständigen, in Ewers’ Werk streng eine erste und eine zweite Schaffensperiode zu scheiden, so wäre der deutschen Literatur einer ihrer wenigen Phantasten und ein schmales Oeuvre einer ganz bezeichnenden Jugendstilprosa bewahrt.“ Auch Kugel: Der Unverantwortliche, S. 117–159 betitelt diese Phase als „Höhenflüge“ und hebt die Bedeutung seiner Frühphase hervor.

[127] Unter den zahlreichen Kinderbüchern, von denen vor allem *Die verkaufte Großmutter* (1903) zeitgenössisch beliebt war und die jüngst in Hanns Heinz Ewers: Freche Fee und lustiger böser König. Märchen. Hg. v. Sven Brömsel. Berlin 2014 wiederaufgelegt wurde, sticht als besonderes Beispiel für Ewers’ Hang zum Populären eine Multimedia-Zirkus-Show unter dem Titel *Der unsichtbare Mensch* hervor, die im Jahr 1911 ein beachtlicher, wenn auch nur einmaliger Erfolg in Berlin war. Vgl. Kugel: Der Unverantwortliche, S. 177–179.

des Unbewussten".[128] In diesem Aspekt greift der Heine-Verehrer Ewers explizit auf die späte Romantik zurück, die ebenfalls die avancierten Ideen der frühen Romantik in zugängliche, massentaugliche Formen überführte.[129]

Der dritte Aspekt von Ewers' Werk berührt die literarische Thematik von Reisen und vielgereisten Figuren in seinen Texten, die jeweils mit der *Reflexion auf Authentizität und Lüge* verbunden wird. Dieses konstitutive Element macht Ewers' Prosa für die aktuelle Literaturwissenschaft interessant: Seine vermeintlich authentischen Reisereportagen, gesammelt in den Bänden *Mit meinen Augen* (1909) und *Indien und Ich* (1911), weisen zahlreiche Überschneidungen mit seinen fiktionalen Texten auf, sodass hier ein frühes Beispiel für eine autofiktionale Inszenierung nachgewiesen werden kann.[130] Passend dazu ist das große, bisher unbeachtete Thema seiner Erzählungen das Verhältnis von Lüge und Wahrheit: Immer wieder werden Figuren und Erzähler als Lügner entlarvt, exemplarisch in *Delphi* oder *Lustmord einer Schildkröte*, und sie überschreiben mit ihren erfundenen Geschichten ein eigentlich feststehendes Wissen über Fakten und Realität. Bei Ewers ist somit, wie in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein wird, eine Strategie der Autofiktion schon zur deutschsprachigen Jahrhundertwende zu entdecken.

Viertens ist schließlich die dominante *Verfahrenstechnik des Gruselns und der Drastik* für Ewers konstitutiv. Explizit knüpfen seine immer düsteren Texte an die schauerromantische Tradition seit E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe an, sodass man seine Texte heuristisch und vorläufig als eine *Schwarze Neoromantik* bezeichnen kann. Ob dieser Begriff taugt und was er genau beschreibt, muss im abschließenden Kapitel zu Ewers evaluiert werden. Bis dahin lässt sich notieren, dass er mit diesen Verfahren in die Nähe von weiteren Autoren der Jahrhundertwende rückt, so zu Gustav Meyrink, Oskar Panizza und Karl Hans Strobl, mit denen er allesamt eng befreundet war.[131] Als Stellvertreter für eine mögliche

[128] Hanns Heinz Ewers: Edgar Allan Poe. Berlin, Leipzig 1906, S. 18. Der Essay wird im Folgenden noch genauer analysiert, vgl. Abschn. 3.2.2.

[129] Zu Ewers' Heine-Obsession und seinen Einsatz für ein Düsseldorfer Heine-Denkmal vgl. Kugel: Der Unverantworliche, S. 22 f., S. 272.

[130] Autofiktion sei in diesem Kontext dadurch definiert, dass ein literarischer Text (z. B. durch die Namensidentität von Autor und Figur) sowohl eine autobiographische als auch eine fiktionale Lesart anbietet. Diese Definition schließt an Frank Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin 2009, S. 284–314 an: Auf Grundlage von Philipp Lejeune und Serge Doubrovsky offeriert ein autofiktionaler Text laut Zipfel den autobiographischen Pakt nur als eine unsichere Option, und da sich in der Lektüre nicht entscheiden lässt, „welcher Pakt nun gilt, bleibt es bei einer oszillierenden Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart". So fasst es auch Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Dies. (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld 2013, 7–21, S. 12 zusammen.

[131] Während Ewers vor allem mit Gustav Meyrink im Austausch stand und mit ihm zusammen eine „okkultistisch-experimentelle" Richtung in der Literatur zu begründen versucht, vgl. Ewers: Moderne Literatur, S. 26 sowie oben, Abschn. 2.3.4, verlegt er die Werke Panizzas und Strobls in seiner *Galerie der Phantasten.* Dass sich auch textanalytisch begründete Verbindungslinien zwischen den Werken herstellen lassen, belegt Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit.

Schwarze Neoromantik liefert sein Werk somit exemplarischen Einblick in ein ganzes Feld von Schriftstellern, die zu ihrer Zeit nicht ungern gelesen wurden und von denen – nebenbei bemerkt – auffällig viele in ihrer weiteren literarischen Laufbahn zu extremen Positionen wie dem Nationalsozialismus tendierten.

Bevor es in die Analyse geht, muss in diesem Fall ausnahmsweise ein klares Werturteil vorausgeschickt werden. Biographisch besteht kein Zweifel, dass sich Hanns Heinz Ewers in den 1900er Jahren zu einem vehementen und überzeugten Rassisten entwickelt, der keine Rehabilitierung verdient. Ewers inszenierte sich nicht nur als unmoralischer Dandy, er hielt auch abendfüllende Vorträge über Themen wie *Der Neger als Sklave oder freier Arbeiter* (1908), in dem er unter wüster Polemik den Schwarzen die Menschenwürde und -rechte abspricht.[132] Bei Hinrichtungen von „Negern" und „Chinesen", denen er beigewohnt habe, empfinde er prinzipiell kein Mitleid, da er es in allen Fällen für „gerechte Lynchjustiz" angesehen habe.[133] Auch der Philosemitismus, den Ewers lebenslang an den Tag legte und der auch in konkrete Hilfsaktionen für Juden im Dritten Reich mündete,[134] entspringt einer fundamental rassistischen Weltanschauung: Juden stehen gemeinsam mit den Deutschen, so Ewers, an der Spitze der internationalen Kulturentwicklung, wobei vor allem Schwarze und Chinesen aufgrund einer fehlenden ‚Kulturweisheit' nicht als Menschen zu betrachten seien.[135] Dieses biographische Werturteil ist zu Beginn eines Kapitels über Hanns Heinz Ewers notwendig: Als historische Persönlichkeit war Ewers kein verirrter oder missverstandener Possenspieler, sondern ein imperialistischer Rassist, der hegemonialen Machtstrukturen sein reges Interesse entgegenbrachte. Im Kontext der ursprünglich anglistischen Forschungsrichtung der *postcolonial studies* hat ihn auch die deutschsprachige Literaturwissenschaft in diesem Sinne noch kritisch zu bearbeiten.[136]

Die literarischen Texte aber, so möchte ich im Folgenden argumentieren, sind dadurch weder zwangsläufig schlecht noch uninteressant. Vielmehr sind gerade die frühen Texte deshalb von ungemeiner Brisanz, da sie auf einem gewissen Reflexionsniveau die Entwicklung eines neoromantischen Autors hin zu einem rassistischen Extremismus präfigurieren. Ewers' Figuren befinden sich auf der Suche nach archimedischen Punkten, nach etwas Absolutem, das sie im Frühwerk noch unter ständigem Vorbehalt erproben. In der literarischen Technik können die Erzählungen dabei heute noch so ‚grausam' wirken, wie sie es in den 1900er Jahren

---

[132] Vgl. Kugel: Der Unverantworliche, S. 113: „Dieser Vortrag steht mit seiner Härte in Ewers' gesamten Schaffen ziemlich einmalig da."
[133] Zit. nach ebd., wo Ewers' Manuskript zum Vortrag in Teilen abgedruckt wird.
[134] Vgl. ebd., S. 398 f.
[135] Dieses Konzept entwickelt Ewers in Aufsätzen wie *Der Jude als Pionier des Deutschtums* (1905) und einer Enquête, in der er sich für einen „Jüdischen Nationalstaat" ausspricht, aber nach Vorbild der „Itoisten" (Jüdisch-Territorialistische Organisation, begründet von Israel Zangwill) außerhalb Palästinas. Vgl. Hanns Heinz Ewers: <Zur Lösung der Jugenfrage>. In: Julius Moses (Hg.): Die Lösung der Judenfrage. Berlin, Leipzig 1907, S. 34–41, hier S. 39.
[136] Erste Ansätze in diese Richtung finden sich bei Mergenthaler: Völkerschau, S. 85–91.

forcierten. Ewers hat die zugängliche Suggestivkraft des neoromantischen Programms perfektioniert – und das mit Motiven und Verfahren, die er selbst von den Vorbildern Heinrich Heine, E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe gelernt hat. Es ist somit nicht nur lohnenswert, sondern geradezu von einer kulturgeschichtlichen Virulenz, Ewers' literarisches Werk aus einer möglichst wertneutralen Perspektive zu analysieren. Nur so lässt sich an einem populären Exempel die Transformation eines neoromantischen Denkens um 1900 zu einem radikalen, fundamentalistischen Rassismus strukturell nachzeichnen. Bei Ewers handelt es sich damit nicht um einen kurzsichtigen Dummkopf, sondern um einen jungen Intellektuellen der Jahrhundertwende, der sich wissentlich und unter Ausschluss anderer Optionen für einen autoritären, antihumanitären Weg entscheidet.

3.2.1 Authentische Lügengeschichten: Romantik, Wahrheit und *Edgar Allan Poe* (1905)

Einerseits hat Hanns Heinz Ewers gerne abgestritten, mit den literarischen Moden seiner Zeit in Verbindung zu stehen. Im Vorwort zu seiner Lyriksammlung *Moganni Nameh* (1910) notiert er, dass er seinen schriftstellerischen Stil „nicht erbte und nicht pflanzte nach fremdem Vorbild“, sondern sein Werk stattdessen „nach meinem Willen schuf, ohne Schule, mein eigener Lehrmeister.“[137] Andererseits lässt er an selber Stelle doch eine Ausnahme gelten: „Sonst scheint mir nur der früheste Zyklus schwache Anklänge, und zwar an Heine, aufzuweisen – welcher Moderne wäre ganz ohne den Einfluss dieses Titanen?“[138] In der literarischen Technik hebt Ewers damit seine individuelle Note hervor, motivisch aber benennt er seinen Lyrikband problemfrei nach dem ersten Buch aus Goethes *West-östlichem Diwan* (1819). Die Innovation verortet Ewers also auf der Ebene der literarischen Textverfahren, sodass er unbeschwert auf traditionelle Motive und Stoffe zurückgreifen und um einen eigenen Stil aktualisieren kann.

Im frühen Zyklus *Blumen brach ich* (1898) setzt er sich entsprechend mit jener Mode auseinander, die ihm wissentlich nahesteht und damit gefährlich werden könnte:

> Der Neuromantik tollster Ritter reitet
> Auf seinem Goldfuchs in das flache Land,
> die Ulmen lang und dann durch Birkenwälder
> gradaus, feldein, ein jeder Weg ist recht.[139]

Das Gedicht *Syringen* widmet sich in besonderer Weise dem eigenen Verhältnis zur Neoromantik: Ein neoromantischer Ritter gelangt dort in ein Dorf, um einen Abend mit dem Pfarrer und dessen Tochter im Pfarrhaus zu verbringen. Bei seiner

[137] Hanns Heinz Ewers: Moganni Nameh. Gesammelte Gedichte. München 1918, S. 5.
[138] Ebd., S. 6.
[139] Hanns Heinz Ewers: Syringen [1898]. In: Moganni Nameh, S. 31–33, S. 31.

Ankunft verlacht der moderne Ritter das verschlafene Nest noch hämisch und ruft einem blauen Fliederbusch seinen Spott entgegenruft – jener titelgebenden *Syringe*, die im Gedicht als blaue Blume der Romantik inszeniert wird:

> Er lacht und denkt: „Du Protestantenblume
> Voll blauer Einfalt, weiche blonde Blüte,
> die keine Nerven kennt, noch Blut, noch Lust,
> die blaue Blüte längst verstorbener Zeiten,
> was willst du mir?"[140]

Der ‚Neuromantiker' verhöhnt hier die alte Romantik, „die keine Nerven kennt", mithilfe der einschlägigen Topoi der literarischen Jahrhundertwende. Doch er wird im Laufe des Abends eines Besseren belehrt: Im Gespräch mit dem Pfarrer verhält sich der Ritter auf einmal unerwartet zahm, was an der hübschen Pfarrerstochter – „schlank und blond und blass"[141] – und vor allem an dem blauen Fliederbusch vor dem Fenster liegt, dessen hereinströmender Duft seine Sinne vernebelt. So stimmt er willenlos zu, als der Dorfpfarrer „Uhland, Körner, Eichendorff" zu „große[n] Dichter" ausruft.[142] Am Ende schleicht sich das lyrische Ich zur Pfarrerstocher durch das Fenster hinein, die wort- und willenlos im Zuge einer kitschigen Männerphantasie auf ihn wartet.

In der Forschung wurde das Gedicht angeführt, um Ewers' eigene Zuordnung zu einer „Neuromantik" der Jahrhundertwende zu belegen.[143] Dabei wird der Diskurs hier vielmehr persifliert: Eine echte Romantik, die sich auf dem Dorf, im Fliederduft und in der romantischen Liebe finden lässt, habe sich „[n]ach Jahren", so die letzte Strophe von *Syringen*, in eine „mode du jour" verflüchtigt, für die man Fliedergirlanden in aristokratischen Schlössern aufhängt. Die modische Neuromantik wird dem romantischen Erlebnis, so der Text, nicht gerecht – und deshalb liefert das Gedicht ein Beispiel für eine adäquatere Neoromantik, die nicht als „Madrigal" daherkommt, sondern in freien Versen ein erotisches Dorferlebnis schildert. Früh distanziert sich Ewers damit von der Neuromantik als Diskursströmung – noch unverblümter im Gedicht *Marietten* –,[144] um selbst zu den Quelltexten aus der

[140] Ebd.
[141] Ebd.
[142] Ebd., S. 32.
[143] Vgl. exemplarisch Sennewald: Phantastik und Jugendstil, S. 28.
[144] Hanns Heinz Ewers: Marietten [1898]. In: Moganni Nameh, S. 34 aus dem *Blumen brach ich*-Zyklus liefert eine Diskurssatire nach ähnlichem Muster: „Sie sitzt da und liest. / Kein Kind mehr, kein Kind – / Und noch keine Dame. / […] Hält ihr kleines Buch auf dem Schosse / Und liest. / Novalis liest sie. / – Nichts versteht sie, kein kleines Wort, / doch fühlt sie – / so manches. / Was sie fühlt? Ja – das weiß sie nicht – / Aber ihre Lippen singen – / Singen: / ‚Nun, Geliebter, sollst du reiten und dir folgt in blaue Weiten / Meiner Sehnsucht lichter Traum.' / Hinter ihr steht P.A. und sieht ihr zu – / Nickt, lächelt, / Schiebt sich die Sardellen auf seiner Glatze zurecht / Und wird sentimental – / Wie gewöhnlich." P.A. ist natürlich Peter Altenberg, der von Hofmannsthal zum Neoromantiker par excellence erklärt wurde und hier ein echtes, romantisches Lektüre-Erlebnis für seine Sentimentalitäten ausnutzt.

historischen Romantik zurückzugreifen. Ewers' Neoromantik möchte also Erlebnisse behandeln, die zwar in der romantischen Tradition wurzeln, doch außerhalb der literarischen Modetendenz stehen.

Auch wenn sich Ewers von dem Neuromantik-Diskurs fernzuhalten versucht, sind seine literarischen Texte damit so neoromantisch wie kaum andere zu dieser Zeit. Das liegt u. a. an seiner profunden Kenntnis der internationalen Romantik: Als fleißiger Herausgeber und Übersetzer bearbeitet Ewers nahezu alles, was mit Romantik nur in loser Verbindung steht. In seiner *Galerie der Phantasten* verlegt er u. a. E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Balzacs *Mystische Geschichten* und erstmals auch Gustavo Adolfo Bécquer, den Hauptvertreter der spanischen Romantik. Darüber hinaus wirkt er als Herausgeber von Alessandro Manzonis *Promessi Sposi* und der Erzählungen Oscar Wildes, eigenständig übersetzen wird er u. a. Jens Peter Jacobsen, Théophile Gautier, Frédéric Boutet, Henri Murger und vor allem Auguste de Villiers de l'Isle Adam, einen seiner frühesten Vorbilder.[145] Ungeachtet der Mitarbeit seiner Mutter, der Übersetzerin Maria aus'm Weerth-Ewers (1839–1926), spricht Ewers damit mindestens französisch, spanisch und italienisch und zeigt in seinen Werken eine breite Kenntnis der internationalen Literaturgeschichte. Seine erklärten Vorbilder aber bleiben vor allem drei: Heine, E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe, in der zweiten Reihe auch Jean Paul und Charles Baudelaire.[146]

Was Ewers dabei in den 1900er Jahren unter literarischer Romantik versteht, lässt sich aus seinem *Führer durch die moderne Literatur* herausarbeiten, den er im Jahr 1906 zusammen mit Erich Mühsam, René Schickele und Victor Hadwiger erstmals herausgibt. Der kleine Band war so erfolgreich wie finanziell lukrativ, da er in hohen Stückzahlen im Globus-Verlag von Wertheim verlegt wurde, der größten Kaufhauskette im Kaiserreich.[147] Zur Romantik gibt es darin einen knappen Eintrag im Glossar:

> Unter Romantik versteht man eine bestimmte Richtung der Literatur, die sich zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts zuerst in Deutschland unter dem Einfluß von Tieck, Novalis, Schlegel usw. bildete, sich dann auch auf andere Völker übertrug. Der Begriff der Romantik war von Anfang an wenig feststehend, heute versteht man darunter die Kunstrichtung, die das Element des Phantastischen und Wunderbaren bevorzugt.[148]

Zwar ist nicht sicher, ob Ewers selbst diesen Eintrag verfasste, doch mit Blick auf seine literarhistorischen Interessen spiegelt sich hier der eigene, positive Romantik-Begriff wider: Romantik tritt als internationale Literaturströmung auf, die sich nach einem deutschen Impuls aus der Frühromantik verbreitet und das „Phantastische[] und Wunderbare[]" in die Literatur einführt. Der modische

[145] Vgl. dazu das beeindruckende Werkverzeichnis in Kugel: Der Unverantworliche, S. 497–535.
[146] Siehe Ewers: Edgar Allan Poe, S. 19.
[147] Vgl. Danielle Winter, Arne Glusgold Drews: Wider den Zeitgeist. In: Ewers: Moderne Literatur, S. 193–200, S. 194.
[148] Ewers: Moderne Literatur, S. 190.

Neuromantik-Diskurs wird an dieser Stelle gemieden, und neben dem knappen Glossar-Eintrag sind vor allem die Einträge über Autorinnen und Autoren ergiebig, die Ewers eigenhändig zu dem Projekt beisteuert. Mit höchstem Lob bezeichnet er Selma Lagerlöf als „christliche Romantik", ihre *Christuslegenden* erklärt er „zu einem der seltsamsten und stimmungsvollsten Bücher der Weltliteratur".[149]

Trotzdem findet eine implizite Auseinandersetzung mit der neoromantischen Mode auch in dem *Führer*-Band statt, indem Ewers einen Artikel über Maurice Maeterlinck verfasst – dem wichtigsten Vertreter des neoromantischen Literaturdiskurses. Maeterlincks Stücke, so Ewers, seien durchaus „romantischer Natur":

> Schon die deutsche Romantik der Tieck und Novalis hatte versucht, die Literatur vom Kothurn des Problems zu erlösen, die Psychologie zu vereinfachen und die Menschen von der Seite ihres Kindheitsempfindens zu beleuchten. […] Sie versuchte, in die tiefsten Tiefen der Menschennatur hineinzuhören, und weil sie den geraden Weg wählte, stieß sie sozusagen auf den Grund. […] Reize […] gewannen bei Tieck noch den reinen, der philosophischen Verschleierung fremden Ausdruck, während sein Zeitgenosse Novalis schon zum Symbolismus gelangte. Symbolismus ist es denn auch, was der Belgier auf Grundlage der angeführten romantischen Bestrebungen wieder in die Literatur einführt. Neu ist eigentlich nichts daran, als die Übertragung der Tendenzen auf dramatisches Gebiet.[150]

Ewers' Argumentation passt zur Semantik seiner frühen Gedichte: Statt formaler Innovation wiederholt Maeterlinck auf epigonale Weise Novalis, um immerhin im Drama einige avancierte Werke „von ergreifender Macht der Stimmung" zu schaffen. So sind die Dramen genau dann gut, wenn sie laut Ewers ‚romantisch' im literarhistorischen Sinne sind. Vordenker dieser Technik aber bleiben Novalis und auch Tieck, der in Ewers einen seltenen Fürsprecher zur Jahrhundertwende findet.[151] Nach den gelungenen Einaktern *Die Blinden* und *Der Eindringling* verkomme Maeterlincks Verfahren bald „zur Manier", sodass *Monna Vanna* schließlich als finanzieller Erfolg, aber insgesamt als „missglückter Versuch" abgewertet wird.[152]

Ewers also kennt, schätzt und verschlingt die internationale Romantik, doch die Probleme einer aktuellen „Renaissanceromantik" – dieses Label wählt das Vorwort im *Führer*-Buch – sucht er in einer „okkultistisch-experimentellen Phase" zu überwinden.[153] Wie genau seine individuelle Neoromantik aufgestellt ist, lässt sich

---

[149] Ebd., S. 111. Die eigenen Beiträge zum Autorenglossar sind mit Ewers' Kürzel gekennzeichnet. Zwar führen Winter, Drews: Wider den Zeitgeist auch hier Vorbehalte an, mit Blick auf die Romantik sind die Beiträge jedoch inhaltlich plausibel auf Ewers zurückzuführen.

[150] Ewers: Moderne Literatur, S. 120.

[151] Darüber hinaus erfährt Tieck zur Jahrhundertwende, im Gegensatz zu Novalis, vorrangig Kritik, vgl. oben, Fazit zum Diskurskapitel, Abschn. 2.4.

[152] Ewers: Moderne Literatur, S. 121.

[153] Ebd., S. 27. Eine „Renaissanceromantik", die Ewers hier synonym zur Neoromantik beschreibt, möchte um 1900 den Naturalismus „zugunsten selbstgewählter Erben" überwinden, woran eine „okkultistisch-experimentellen Phase" mit Meyrink, Ewers und Oscar A.H. Schmitz zurzeit anknüpfe. Eine genauere Kontextualisierung zu Ewers' literaturgeschichtlichem Entwurf findet sich oben aufbereitet, Abschn. 2.3.3.

programmatisch in seiner Monographie über *Edgar Allan Poe* (1905) fassen, die in Paul Remers populärer Buchreihe *Die Dichtung* erscheint.[154] Ewers beschreibt den amerikanischen Romantiker darin aus einer radikal subjektiven Perspektive: Im spanischen Granada besucht der Autor Hanns Heinz Ewers, so der Text, die Stadtburg Alhambra und wandelt durch einen „verzauberten Park", den *Palacio* inklusive dem *Dehesa del Generalife*. Unterbrochen von ständigen Eindrücken der Landschaft reflektiert er am Beispiel von Edgar Allan Poe über Kunst, Rausch und Wahrheit – und damit vor allem über sein eigenes Kunstverständnis. Neben „Th. A. Hoffmann […] und Jean Paul und Villiers und Baudelaire" sei Poe einer der wenigen Künstler,[155] die Ewers' Definition von ‚moderner' Kunst entsprechen:

> Was ist – im engsten, im besten Sinne – der Künstler? Ein Pionier der Kultur in das Neuland des Unbewussten! [...] Sie finden ein Neuland, entdecken es für die Kultur: sie haben die Grenzen des Bewusstseins ein Stück weiter hinausgeschoben. Die Künstler sind diese ersten Entdecker. (EAP 18, 19 f.)

Natürlich trifft diese Künstlerdefinition zuallererst auf den vielreisenden Ewers selbst zu, der in der spanischen Alhambra über Poe nachdenkt. Doch nicht das topographische Umherreisen erscheint ihm notwendig für die künstlerische Aktivität, sondern zuallererst unternimmt der Künstler eine Reise ins Unbewusste, eine Erkundung der eigenen „Sensationen" (EAP 28). Der Schriftsteller wird für Ewers zu einer Art Prä-Wissenschaftler: Erst nach ihm „mag die Menschheit Forscherfahrten ausrüsten, um das neue Land zu vermessen und zu untersuchen: […] Männer der Wissenschaft." (EAP 20) Für psychologische Bewusstseinserkundungen müsse der Künstler nicht notwendigerweise internationale Reisen unternehmen, wie Ewers selbst; zumindest aber sollte ein Auslöser gegeben sein, um sich auf die Reise ins Subjekt und damit in ein „Paradies der Qualen" (EAP 28) zu begeben. Mit Blick auf Poe werden zwei biographische Aspekte hervorgekehrt, die dessen Entdeckungsreise ins Unbewusste ermöglichten: seine unglückliche Liebe zu Virginia Clemm und, als zentralen Punkt, seine Alkoholsucht.

„Hier hätte Edgar Allan Poe sitzen müssen", schreibt Ewers mit Blick auf die Alhambra. „Hier hätten ihn vielleicht andere Wege zur Ekstase geführt; er hätte wohl nicht getrunken." (EAP 25) Der Rausch wird von Ewers als Mittel zur Kunstproduktion emphatisch aufgewertet. Unabdingbar für moderne Literatur erscheint ihm ein Zustand der qualvollen Ekstase, in die sich der Künstler durch Reise, Liebe, Bier, Kaffee o. Ä. hineinversetzen kann. In diesem ekstatischen Zustand leistet „jeder Mensch das Höchste, was seine Intelligenz überhaupt zu leisten imstande ist" (EAP 21). Harmlos aber ist Ewers' Rauschanleitung keineswegs: Die Ekstase interpretiert er als eine „Vergiftung[] des Geistes" (EAP 18),

[154] In Remers Buchreihe schreiben zeitgenössische Schriftsteller in knappem Format über andere Schriftsteller, so z. B. Hofmannsthal über Victor Hugo, Hesse über Boccaccio und Richard Schaukal über E.T.A. Hoffmann. Ewers übernimmt den 42. Band vermutlich als Auftragsarbeit.

[155] Hanns Heinz Ewers: Edgar Allan Poe. Berlin, Leipzig 1906, S. 19. Im Folgenden wird der Essay im Fließtext unter der Sigle EAP mit folgender Seitenzahl zitiert.

da Kunst und Natur sich antagonistisch widersprechen.[156] Kunst sei laut Ewers strukturell ungesund: Sie wird erst möglich, sobald sich das Individuum von ‚Natur' und ‚Gesundheit' entfernt. Zudem könne im Rauschzustand selbst keine Kunst hervorgebracht werden, sondern die Eindrücke dieser Erkundungsreisen müssen – „irgendwann später" (EAP 21) – mit enormer technischer Anstrengung in eine ästhetische Form gepresst werden. Der Rausch erlaubt es also, so Ewers, Einblicke in die Abgründe der eigenen ‚Kultur' zu erlangen, in der subjektive und kulturelle Prägungen ineinander fallen: Im Rausch beginnt die Reise in „das gewaltige Land des Unbewussten, das ewige Land unserer Sehnsüchte" (EAP 19).

Damit löst Edgar Allan Poe für Ewers das vermeintliche Realitätsproblem der Romantiker, jenes konstitutive Manko, das die Jahrhundertwende immer wieder im romantischen Schreiben entdeckt. „Das ist das Große an diesem ersten Menschen mit modernem Geiste", so Ewers, „dass er, der Romantiker, der Träumer, doch ein Anbeter des Verstandes war, der nie den Boden der Erde unter den Füßen verlor" (EAP 34). Poe sei ein Träumer und Handwerker zugleich: Vor allem in *The Raven* werden rauschhafte Erfahrungen mit der sonst so „verachtete[n] Technik" verknüpft, einem akribischen „Überlegen und Feilen" (EAP 30), mit dem Poe diszipliniert und unberauscht das Apollinische mit dem Dionysischen synthetisiere. Selbst eine „unerbittliche Zersetzung" durch formale Analyse (EAP 32), wie Poe sie in *The Philosophy of Composition* (1846) an seinem Text eigenhändig vorführt, könne dem echt-poetischen Werk nicht mehr schaden.[157] Am *Raben* diagnostiziert Ewers damit die Möglichkeit einer Verschiebung im Kunst-Natur-Antagonismus: „Die Kunst triumphiert über die Natur", so Ewers, denn „diese Kunst ist so groß, dass ihr meine Erkenntnis des lächerlichen Stoffes nichts anhaben mag" (EAP 33). Kunst also kann potenziell, dies ist eine wichtige Grundlage für Ewers, die Natur überragen.

In dem teils polemischen, aber doch dichten Essay kommt Ewers zu einer zentralen Erkenntnis für seine Poetologie. Er beginnt am Beispiel von Poe, das Verhältnis von Kunst und Wahrheit auf den Kopf zu stellen:

> Die Schönheit erst macht ihm [Poe, R.S.] die Wahrheit – zur Wahrheit, deren Daseinsberechtigung er ohne die Schönheit verneint. Das ist die höchste Anforderung an die Kunst, die je gestellt wurde. Und da diese Forderung sich nur in Sehnsüchten erfüllen kann, sind ihm die Träume das einzig Wirkliche, spricht er dem wachen Leben jeden Realitätswert ab.

---

[156] An diesem Punkt breitet Ewers seine spezifische Natursemantik aus: „Die Kunst ist der Natur entgegengesetzt. Ein Mensch, der physisch und psychisch rein lebt, […] kann nie ein Künstler werden – wenn nicht eines Gottes Gunst seinem Leben andere Sensationen schenkt, die Ekstasen erwecken mögen. Aber auch das sind Vergiftungen des Geistes. Natur und Kunst sind die schlimmsten Feinde: wo die eine herrscht, ist die andere unmöglich." (EAP 18).

[157] Auch die Ausführungen Ewers' zu Poes selbstanalytischem Essay sind charakteristisch für seine Poetologie: „Nie vor ihm hat ein anderer sein eigenes Kunstwerk so zergliedert, so bis auf die letzte Faser anatomisch zersetzt. […] Aber weil Poe in seinem ‚Raben' ein Kunstwerk geschaffen hat, so rein, so vollendet, konnte er den Schritt wagen. Das Kleinliche, das Lächerliche und Absurde, das alles Erhabene sonst in den Staub reißt, vermag nichts dieser Vollkommenheit gegenüber" (EAP 32).

> Auch hier ist Poe – der Romantiker – ein Pfadfinder, auch hier offenbart er als Erster das, was wir „modernen Geist“ nennen. (EAP 35)

Ewers beschreibt hier eine Art ästhetischen Konstruktivismus: Nur was schön ist, darf auch als wahr gelten.[158] Träume haben damit das Potenzial, Wirklichkeiten und objektive Wahrheiten zu überschreiben, wenn sie denn ästhetisch ansprechend, also schön sind. Indem Poe seine „Sensationen“ (EAP 18), also subjektive Eindrücke, in technisch konstruierte Formen überführt, kann er Träume in die Wirklichkeit implementieren und so den Realitätsmangel der Romantiker überwinden. Dieser Gedankengang entsteht bei Ewers unter dem Eindruck von Nietzsche, vor allem aber durch eine intensive Lektüre von Max Stirner, die er als Erweckungserlebnis beschreibt.[159]

‚Romantisch‘ daran ist auch die herausgehobene Stellung der Sehnsucht, die zum ausschlaggebenden Handlungsmotiv des Künstlers wird. „Aber es gibt Menschen, deren blutende Sehnsucht so ungeheuer ist, dass sie hinaus müssen aus dem, was wir wissen“, so Ewers mit biologistischen Anklängen (EAP 19), und als Auslöser und Ziel von Kunst garantiere die Sehnsucht eine immer fortwährende Entwicklung und Revision von Erkenntnissen. Sehnsucht stecke als (biologische) Empfindung im Menschen, und der sensible Künstler erforscht ihre Gründe und Ausdrücke im Zuge einer ekstatischen Entdeckungsreise. Jede Kunstwahrheit, die der Sehnsucht entspringt, ist dabei zwangsläufig subjektiv und veränderbar – und trotzdem ‚wahr‘, da sie auf ein echtes, erlebtes Gefühl zurückgehe und zusätzlich schön präsentiert wird.[160]

Einen letzten, produktionsanregenden Clou hält Ewers noch in der Hinterhand, und hieraus entsteht die Besonderheit seiner Neoromantik: Jede Kunstwahrheit, zu der man auf dem Weg der Ekstase gelangt, semantisiert er zugleich als eine ‚Lüge‘. Das Lügen ist bei Ewers entsprechend kommunikativer Akt und künstlerische Handlung zugleich, denn im Lügen kann die Fiktion eine objektive Wahrheit ersetzen. Die einschlägige Formulierung für dieses lügenhafte Kunstverständnis findet sich im Essay über *Was ist Wahrheit?* (1916):

---

[158] Damit bricht er die platonische Kalokagathie des Wahren, Guten und Schönen auf, um ein folgenreiches Primat der Kunst zu behaupten, welche die anderen Teile der Trias überstrahlt. In diesem Aspekt besitzt Ewers eine Nähe zum Ästhetizismus, den er auf radikale Weise mit der Neoromantik fusioniert.

[159] Schon in Jugendjahren rezipiert Ewers Max Stirners *Der Einzige und sein Eigentum* (1844), um bis in die 1910er Jahre überzeugter „Stirnerianer“ zu bleiben. Vgl. Kugel: Der Unverantworliche, S. 19, S. 54.

[160] Im Betrachten der Naturlandschaft der Alhambra findet Ewers entsprechend alles das wieder, was er zuvor im Werk von Poe diskutiert hat: „Und die Nachtigallen singen von dunkeln Rätseln, von den reinen Quellen des Lebens, das eine große Sehnsucht ist. […] Singen von der Schönheit, die alle Wahrheit erst zur Wahrheit macht; von den Träumen, die das Leben erst zum Leben machen“ (EAP 57).

> Ich begriff, [...] daß die Wahrheit garnicht das Wirkliche sei. Sondern einzig und allein, die Dichtung. Die Phantasie. Das Träumen. Man kann auch sagen, ganz grob: die Lüge. Sie und nichts anders ist das einzig Reale, das greifbar Wirkliche auf dieser Welt.[161]

Jede Dichtung ist Lüge – und als bessere, weil: ‚schönere' Wahrheit entlädt sie sich in die Welt. Die Erzählung *Delphi* (1901), die Ewers zeitlebens für einen seiner wichtigsten Texte hält,[162] führt genau dieses Prinzip vor: Der faule Dichter Koreas denkt sich eine Lügengeschichte aus, die allen Zuhörern gefällt, und so entsteht die berühmte, weltverändernde Sage rund um den Tempel zu Delphi. Auf dieser Grundfigur, die in der bisherigen Forschung wenig kommentiert blieb,[163] fußt Ewers' Werk von der Prosa bis in die autofiktionale Inszenierung hinein. So endet der Essay über *Edgar Allan Poe* mit einem bekenntnisartigen Plädoyer des Autors, über den amerikanischen Romantiker hinaus:

> Die Tat ist nichts – der Gedanke ist alles. Die Wirklichkeit ist hässlich, und dem Hässlichen fehlt die Berechtigung des Daseins. Die Träume aber sind schön, und sind wahr, weil sie schön sind. Und darum glaube ich an die Träume, als an das einzig Wirkliche. (EAP 62)

Dass Ewers selbst ausschließlich Gruselgeschichten verfasst, welche die kulturelle Semantik des ‚Schönen' unbedingt unterlaufen, ist Teil seiner spezifischen Ironie, die sich im Folgenden einer problemorientierten Analyse stellen muss.

3.2.2 Empirisierung des Unwahrscheinlichen: *Aus dem Tagebuche eines Orangenbaumes* (1905)

In der Erzählung *Aus dem Tagebuche eines Orangenbaumes*, angeblich geschrieben auf der französischen „Insel Porquerolles" im Juni 1905,[164] erzählt ein junger, namenloser Student in einer ausführlichen Binnengeschichte, wie er der Anziehungskraft einer „Zauberin" namens Emy Steenhop verfällt und sich schließlich in einen Orangenbaum verwandelt. Dabei stellt der Ich-Erzähler schon im ersten Absatz klar, dass er seine Geschichte aus einer Irrenanstalt heraus verfasst: Vor einem „Herrn Sanitätsrat", dem das titelgebende „Tagebuch" als fiktivem Adressaten vorgelegt wird, möchte er beweisen, dass er nicht nur „an der fixen Idee leide, ein Orangenbaum zu sein", sondern dass er im Laufe der Geschichte tatsächlich zu einer Pflanze mutieren werde (TO 137). Der Patient macht es sich also zur

---

[161] Hanns Heinz Ewers: Was ist Wahrheit? In: New Yorker Staatszeitung, ca. 1914–1918. Aus dem Nachlass. Zit. nach Kugel: Der Unverantwortliche, S. 385.

[162] Wilfried Kugel: Ohne Tabu. Nachwort. In: Ewers: Lesebuch, S. 126–145, S. 130 f.

[163] Zum Lügen als poetisches Verfahren in Ewers' Werk vgl. Kugel: Der Unverantworliche, S. 384 f.

[164] So datiert es eine paratextuelle Angabe, die unmittelbar vor der Erzählung im Erstdruck steht, siehe Hanns Heinz Ewers: Aus dem Tagebuche eines Orangenbaums. In: Das Grauen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1908 [vordatiert, ursprünglich 1907], S. 135–169, hier S. 136. Im Folgenden als Sigle TO im Fließtext mit folgender Seitenzahl zitiert.

Aufgabe, seine „Baumwerdung“ argumentativ vor einem Arzt zu belegen. „Denn wenn es mir gelingt“, so der Erzähler auf Rahmenebene weiter, „einen Psychiater von europäischem Rufe, wie Sie, Herr Sanitätsrat, von der Richtigkeit meiner Aufstellungen zu überzeugen, so muss auch der größte Skeptiker sich vor dem sogenannten ‚Wunder‘ beugen.“ (TO 138)[165]

Die Erzählung trifft damit eine folgenreiche Formentscheidung: Sie präsentiert sich als Aufzeichnung eines Wahnsinnigen, der seinen Psychiater persönlich adressiert und seine Krankheitsgeschichte als Fallstudie vor ihm ausbreitet. Kein weiterer Rahmen kontextualisiert diesen Monolog eines Irren, sodass die gesamte Erzählung aus der befangenen Perspektive des Patienten präsentiert wird. Konsequenterweise endet diese radikalsubjektive Fokalisierung mit einer Verwandlung: „Schon wird mir das Schreiben schwer, Herr Sanitätsrat, die Finger wollen nicht mehr zusammenhalten, sie spreizen sich, streben auseinander *wie die Zweige*“. (TO 168)

Die Nervenkrankheit des Erzählers scheint damit ausgemacht, doch der Beschuldigte tritt den „Wahrheitsbeweis“ an:[166] Der Psychiater soll am Ende des medizinischen Tagebuchs entscheiden, ob der Patient dem Wahnsinn verfallen sei oder vielmehr eine reale Verwandlung in den Orangenbaum vollzieht. Damit verbirgt sich im Text ein Meta-Ereignis: Auch wenn Erzählzeit und Sujet von Anfang an feststehen (der Erzähler verwandelt sich in einen Baum, er verfasst seinen Text innerhalb eines festen Rahmens von Ort und Zeit), entfaltet der Erzähler eine geradezu wissenschaftliche Beweiskette, mit der auch die Leserinnen und Leser vom Wahrheitsgehalt der Verwandlung überzeugt werden sollen. Es handelt sich

[165] Tatsächlich wurde das *Tagebuche eines Orangenbaumes*, obwohl vom Autor nicht prominent platziert bzw. wiederaufgelegt, in der Forschung vergleichsweise häufig thematisiert. So lobt Albrecht Schöne: Interpretationen zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur. Münster 1951 die eindrucksvolle Inszenierung des Wahnsinns, mit der sich auch Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit, S. 181–184 und Sennewald: Phantastik und Jugendstil, S. 108–112 auseinandersetzen. Gesondert betrachtet den Text auch Ulrike Brandenburg: Hanns Heinz Ewers (1871–1943). Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. Erzählungen, Dramen, Romane 1903–1932. Von der Genese des Arioheros aus der Retorte: die Gestaltwerdung einer „deutschen Reichsutopie“. Frankfurt a. M. 2003, S. 54–60: Brandenburg liest die Erzählung als „monistisches Manifest“, ebd., S. 55, womit sie die Übertreibungen, die Erzählsituation aus der Irrenanstalt und damit den inszenierten Wahnsinn übersieht – und die teils humoristischen Passagen insgesamt ernst nimmt. In ihrer Monographie traut sie Ewers’ Texten insgesamt keine ironischen Brechungen zu, um ihre These einer „präfaschistischen Programmatik“ zu belegen, die Ewers’ Gesamtwerk aus einer „ideologiekritische[n]“ Perspektive von Anfang an kennzeichne. Die Situation scheint in ästhetischer Hinsicht komplexer – vor allem mit Blick auf das Frühwerk, in dem monistische Deutungsangebote noch unter ironischem Vorbehalt erprobt werden.

[166] Den Aspekt problematisiert Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit, S. 183 am Beispiel des *Tagebuches eines Orangenbaumes* auf der Folie Todorovs. Seine Kritik, dass es für den „Wahrheitsbeweis“ eine korrigierende Instanz jenseits des befangenen Erzählers benötige, kann jedoch bei diesem Beispiel nicht überzeugen, da die Begründung einer subjektiven Wahrheit explizit als Erzählanlass des Textes inszeniert wird. Die Phantastik dieser Erzählung, die ihr Wörtche abspricht, entwickelt sich gerade in der Frage, ob man dem Erzähler trauen mag oder nicht; vgl. ferner unten, Anm. 181.

beim *Tagebuch eines Orangenbaums* also um Bekehrungsprosa: In einem persuasiven Kommunikationsakt versucht der Ich-Erzähler, vor seinen Adressaten die eigene Glaubwürdigkeit und noch dazu eine philosophische Einsicht zu belegen. Es könnte also sein, dass sich im Wahnsinn des Patienten eine tiefere Wahrheit verbirgt, die sich mit vernünftigen Augen nicht erkennen lässt.

So absurd die Ausgangsbehauptung um den Orangenbaum auch auftritt, umso mehr Aufwand betreibt der Text in seiner Beweisführung. Zunächst gibt sich der Erzähler als ein Student der Rechte zu erkennen, der sein „curriculum vitae“ aus seiner jüngsten „Meldung zu der juristischen Doktorprüfung“ paraphrasiert (TO 139). Er bereitet sich zur Erzählzeit auf die Promotionsprüfung in Bonn vor, er gibt sich intelligent und redegewandt – was er in exakten Datierungen und philosophischen Reflexionen zur Schau stellt. Im Duktus inszeniert er sich somit als ein kluger, engagierter Student, der zwar etwas trinkfreudig und schwärmerisch auftritt, aber zugleich durch gewitzte Ideen und genaue Beobachtungen auffällt. Diese Fiktion von Wissenschaftlichkeit wird formal nicht gebrochen: Mit geradezu empirischen Mitteln möchte der Beschuldigte vorführen, wie es eben doch möglich sein kann, sich in einen Baum zu verwandeln.

An dieser Stelle lassen sich zudem die Autofiktion und ihre Funktion greifen, wie sie Ewers in zahlreichen seiner Erzählungen installiert. Das curriculum vitae des Erzählers liest sich wie der Lebenslauf des Hanns Heinz Ewers: Beide promovieren sich in Bonn zum Dr. jur. und haben bereits „eine Reihe größerer und kleinerer Reisen“ unternommen (TO 139); deckungsgleich zum Bild des Autors, das schon zur Jahrhundertwende kursiert.[167] Zwar sind die autofiktionalen Hinweise in dieser Erzählung vergleichsweise dezent gestreut, dennoch eröffnen sie eine (für Ewers charakteristische) Schnittmenge zwischen Autorfigur und Erzähler, die auch der zeitgenössische Leser dank seiner öffentlichen Autorinszenierung evaluieren kann. Selbst Kleinigkeiten stimmen: Auch in einem Bonner Studentencorps, in dessen Kreisen die Erzählung spielt, hat sich Ewers bis zu seinem unfreiwilligen Ausschluss engagiert.[168] Dieser Effekt erzeugt auf paradoxale Weise eine Illusion von Authentizität: Die Behauptungen rund um den Orangenbaum bleiben absurd, doch eine vermeintliche Identität von Erzähler

[167] Sowohl seinen Doktortitel wie auch die eigenen Reiseerfahrungen stellt Ewers in seiner Autorinszenierung wiederholt aus. „Hanns Heinz Ewers ist der Globetrotter unter den deutschen Dichtern“, lässt er sich im Klappentext des *Romans der XII* (1909) vorstellen (von einem gewissen Peter Squentius Vindobonensis). In einer Rezension von 1909 beschreibt Karl Hans Strobl „seine Pose, die sichere und auf das Publikum abzielende Pose des Globetrotters. […] Nicht ohne Absicht scheinen überall die Daten der Entstehung dieser Novellen beigesetzt.“ Zit. nach Kugel: Der Unverantworliche, S. 141, S. 133.

[168] Guestphalia Bonn heißt die Verbindung, aus der Ewers „mensurenhalber ohne Band“ entlassen wurde, vgl. neben ebd., S. 36 auch Anika Reichwald: Das Phantasma der Assimilation. Interpretationen des „Jüdischen“ in der deutschen Phantastik 1890–1930. Göttingen 2017, S. 150. Darüber hinaus stimmen weitere Aspekte zwischen Ewers und dem Erzähler überein, die sich freilich im kulturellen Wissen der Leser nicht prüfen lassen: Der Erzähler fährt z. B. zum „Geburtstage [s]einer Mutter am 16. Mai nach Hause“ (TO 141) – auch Maria aus’m Weerth-Ewers hatte am 16. Mai Geburtstag.

und Autorfigur erlauben den voyeuristischen Anschein, in der Geschichte könnte sich eine transfiktionale Wahrheit über die Autorfigur spiegeln. Einerseits ist also offensichtlich, dass es sich bei der Erzählung nicht um einen autobiographischen Tatsachenbericht handelt; andererseits importiert der Text seine Autorfigur mit in das Geschehen hinein, womit er einen Anker in die nichtfiktionale Wirklichkeit auswirft.[169]

Wie also verwandelt sich der Patient in einen Orangenbaum? Der Großteil der Überzeugungsarbeit geschieht mithilfe der Binnengeschichte, die als Erlebnisprotokoll einer Baumwerdung zugleich eine romantische Erzählung *par excellence* darstellt. Der Patient lernt bei einem Faschingsball „Frau Emy Steenhop" kennen (TO 140), eine ominöse und unnahbare *femme fatale*, die in ihrer Gartenvilla abendlich rauschende Feste organisiert. Allesamt verfallen die Studenten des Bonner Corps dem erotischen Zauber Steenhops, bis der Korpsbruder Harry von Bohlen auf mysteriöse Weise verschwindet. Er hinterlässt eine Notiz, laut der er sich in einen „Myrtenbaum" verwandelt habe (TO 145). Der besorgte Oberst des Regiments ist überzeugt, Bohlen sei über seine „maßlose Sehnsucht" (TO 146) zu der Zauberin wahnsinnig geworden und habe sich daraufhin das Leben genommen. Er verhängt ein Verbot, sich der Villa zu nähern, doch der Erzähler kann seinem erotischen Drang nicht widerstehen: Auf persönliche Einladung hin bringt er Emy Steenhop zunächst einige Orangenblüten, dann beginnen regelmäßige Treffen. So gleitet der Erzähler mehr und mehr in eine Märchenwelt hinab: Er träumt von „zerbrochenen Marmorsäulen" (TO 160), lauscht in Klosterruinen alten Sagen und Märchen und rezitiert schließlich eigene Verse über „Teufelsblumen" (TO 164). Am Ende hat ihn die Frau ganz in Besitz genommen: Er adaptiert ihre Gedanken und ist mit ihr überzeugt, dass sein Körper nach Orangen dufte und sich bald ganz in einen Orangenbaum verwandeln werde. Als Emy Steenhop verschwindet, wird er nach einigen Wutausbrüchen von seinen Korpsbrüdern in die Anstalt eingewiesen. Ein letzter Brief der Zauberin enthält den knappen Aufruf: „Wenn du mich liebst, so bring es zu Ende." (TO 167 f.)

Das ganze Motivarsenal der schwarzen Romantik ist in diese Geschichte eingeschrieben: Märchen, Träumereien, Wahnsinn, implementierte Verse, verödete Häuser und zauberische Frauengestalten. Konkrete Verbindungen lassen sich zu *Das öde Haus* von E.T.A. Hoffmann aufzeigen, die als Parallel-Erzählung zum *Sandmann* mit einem analogen Haus- und Hexenmotiv hantiert.[170] Ein weiterer

[169] In dieser Erzählung tritt die Autofiktion noch vergleichsweise dezent auf; in der folgenden Geschichte zu *Den blauen Indianern* (1906) hingegen wird dieses Moment eine größere Rolle spielen.

[170] Zwar fehlen bei Ewers die zahlreichen optischen Verirrungen, die E.T.A. Hoffmann: Das öde Haus [1817]. In: Nachtstücke. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 2009, S. 163–198 charakteristisch einsetzt; allerdings findet sich das Motiv der unheimlichen Frau, die von einer Villa aus „ein fremdes psychisches Prinzip" auf das Subjekt überträgt (S. 184), im Tagebuche nahezu identisch wieder – wenn auch bei Hoffmann mit den Diskursen des Magnetismus durchzogen. Selbst die ausführlichen Reflexionen (wie überhaupt die Mischung aus Parlando und wissenschaftlichem Exkurs) finden sich schon bei Hoffmann: „Mit einem Wort, nur geistige Krankheit – die Sünde

Intertext aber drängt sich in den Vordergrund: Die Namen „Astolf“ und „Alcina“, mit denen der Erzähler und Steenhop sich gegenseitig anreden, verweisen direkt auf *Orlando Furioso* (1516) von Ludovico Ariosto, einen der bedeutendsten Texte der italienischen Renaissance.[171] Das *Tagebuch eines Orangenbaumes* lässt insgesamt keine Gelegenheit aus, um auf die berühmte Verwandlungsszene aus dem *Orlando Furioso* hinzuweisen, in der die böse Hexe Alcina ihren Liebhaber Astolfo in einen Myrtenbaum verwandelt.[172] Neben einem Eingangszitat aus dem Epos[173] findet sich folgende Anrede des Erzählers eingeschoben:

> Ich weiß, Herr Sanitätsrat, wie wenig Muße unsere Zeit hat, sich mit alten Sagen und Geschichten zu beschäftigen. So werden Ihnen voraussichtlich diese beiden Namen [Alcina und Astolf, R.S.] gar nichts sagen, während sie mir das Bevorstehen eines entsetzlichen und doch süßen Wunders im Augenblick offenbarten. Wenn Sie Ludovico Ariosto kennen würden, wenn Sie irgendeine Heldengeschichte des Cinquecento gelesen hätten, so würde Ihnen die schöne Fee Alcina wie mir eine alte Bekannte sein. (TO 152)

Der Umgang mit diesem Intertext ist symptomatisch: Analog zum naiven Stil der Erzählung wird auch der Hinweis auf den *Orlando Furioso* nicht verborgen, sondern mit Blick auf ein größeres Publikum ausgestellt. Wirklich jeder soll auf die motivische Vorlage für den Erzählstoff hingewiesen werden, auch wenn der Text verfahrenstechnisch wenig mit der Renaissanceliteratur zu tun hat. Denn wo Astolfos phantastische Verwandlung im *Orlando Furioso* noch zweifelsfrei durch die böse Zauberin Alcina stattfindet, verbleibt bei Ewers in der Schwebe, ob eine Verwandlung am Ende stattfindet oder nicht.

---

macht uns untertan dem dämonischen Prinzip“, heißt es analog im *Öden Haus* (S. 186). Dass Hoffmann als einer der drei literarischen Vorbilder von Ewers gilt, wurde oben, Abschn. 3.2.1. ausgeführt.

[171] Hier lässt sich einerseits eine Linie zur Neoromantik des Diederichs-Verlags auslegen, die sich ebenfalls auf die italienische Renaissance bezieht. Andererseits gehört die Erzählung für Ewers damit in die Reihe der „Renaissanceromantik“, wie er die Neoromantik später in seinem Vokabular nennt, vgl. Ewers: Moderne Literatur, S. 25. Insgesamt zeigt sich erneut, dass Neoromantik in ihren Motiven zum historischen Eklektizismus tendiert, während ihre Erzählverfahren an die Romantik anknüpfen.

[172] Vgl. Ludovico Ariosto: Rasender Roland. Übersetzt von J. D. Gries. Erster Theil, Jena 1804, Sechster Gesang, S. 147–168.

[173] „Oh, wie viel Zaub’rer, wie viel Zauberinnen / Gibt’s unter uns, von denen man nichts weiß!“ (TO 135). An diesem Eingangszitat, das Ewers aus dem *Orlando furioso* anführt (VIII.1), lässt sich die Übereinstimmung mit den deutschen Textausgaben prüfen: Eine konkrete Vorlage lässt sich nicht ausweisen, weshalb Ewers (mit seinen ausgeprägten Kenntnissen der romanischen Sprachen) durchaus das Original zur Hand gehabt haben kann. Nicht unwahrscheinlich ist aber eine freie Übernahme aus der ‚romantischen‘ Übersetzung von J. D. Gries, Ariosto: Rasender Roland, S. 196: „O wie viel Zaubrer, wie viel Zauberinnen / Giebts unter uns, und man erkennt sie nicht“. Gries stand darüber hinaus mit August Wilhelm Schlegel im Kontakt, der selbst u. a. den 11. Gesang des *Rasenden Rolands*, nicht aber den hier zitierten 8. Gesang übersetzt hat. Vgl. August Wilhelm Schlegel an Johann Diederich Gries vom 23.07.1803. In: Digitale Edition der Korrespondenz August Wilhelm Schlegels (2018). https://august-wilhelm-schlegel.de/briefedigital/briefid/513 (letzter Zugriff am 30.5.2022).

Neben den offensichtlichen Fingerzeig auf Ariost treten komplexere Verweise auf den literarischen Kanon hinzu. Im Laufe des Textes lässt sich eine intertextuelle Progression feststellen: Mit fortschreitendem Wahnsinn bzw. einem Abtauchen in die Märchenwelt wird der Erzähler zugleich immer anspielungsreicher, vor allem in Bezug auf Romantik. Den Höhepunkt erreicht sein poetisches Faible in den Ruinen des Klosters Heisterbach, einer ehemaligen Zisterzienserabtei nahe Bonn, deren real existierende Überreste zahlreiche Nachahmer Casper David Friedrichs und einige Spätromantiker anlockten.[174] Ganz materiell werden im *Tagebuch eines Orangenbaums* während des Aufenthalts in der Klosterruine zuerst „[u]ralte Sagen, Märchen und Geschichten", anschließend ein Gedicht des Erzählers auf Textebene eingeflochten. Neben einer wirren Märchengeschichte Alcinas, die Topoi des *Orlando Furioso* mit Sagengestalten aus der griechischen und römischen Antike vermengt (TO 161 f.), bricht vor allem das reimlose Gedicht des Erzählers mit der zuvor gut verständlichen Prosa des Textes. Schon die ersten Verse berühren explizit die Neoromantik der Jahrhundertwende:

> Als der Teufel ein Weib ward,
> Als sich Lilith
> Die schwarzen Haare zum schweren Knoten schlang
> Und die bleichen Züge
> Mit Botticellis krausen Gedanken
> Rings umrahmte, […]
> Als sie Bourget las
> Und Huysmans liebte,
> Als sie Maeterlincks Schweigen verstand
> Und die Seele badete
> In Gabriel d'Annunzios Farben,
> Lachte sie einmal – (TO 162 f.)

Das Gedicht *Orchideen* (1898), das Ewers auch in die Sammlung *Moganni Nameh* (1918) aufnimmt,[175] liest sich auf den ersten Blick wie ein Katalog der literarischen Décadence, wie sie Caroline Pross definiert hat.[176] Mit „Maeterlincks

[174] Schon der Ort, den Ewers aus seiner Studienzeit kannte, ist intertextuell aufgeladen: Von Wolfgang Müller stammt das spätromantische Gedicht *Der Mönch von Heisterbach* (1842), das auf der Legende eines gelehrten Mönchs in einer Glaubenskrise beruht. Der Topos des Erkenntniskonflikts durch rationale Begriffe ist auch dem *Tagebuche eines Orangenbaumes* eingeschrieben – wenn auch unter Aussparung der Zeitreise, die der Mönch im Gedicht unternimmt.

[175] Textidentisch findet sich das Gedicht in Hanns Heinz Ewers: Orchideen. In: Moganni Nameh, S. 13–14, wiederum im frühen Gedichtzyklus *Blumen brach ich*, in dem auch die Gedichte von den *Syringen* und den *Marietten* zu finden sind, vgl. oben, Abschn. 3.2.1.

[176] Vgl. Pross: Dekadenz, S. 74–84. Interessant ist hierbei im Übrigen, dass Maeterlinck in Pross' Décadence-Geschichte keine Rolle spielt. Überhaupt ordnen sich andere Akteure einem Diskurs über Décadence (nach Pross) zu, als sie im Kontext der Neoromantik auftauchen: Als Vorbilder fungieren dort Zola und Bourget (aus dem französischen Sprachraum), als deutschsprachige Autoren Max Nordau, Gerhard Ouckama Knoop sowie Eduard von Keyserling und Thomas Mann (in den *Buddenbrooks*).

Schweigen“ ist zwar einer der wichtigsten Texte der Neoromantik angeführt; auffälliger aber sind die Décadence-Motive von Schlangen, verschnörkelten Vasen und nicht zuletzt der Lilith-Frauengestalt, welche an Franz von Stucks *Die Sünde* (1893) angelehnt ist. ‚Dekadent' (im Sinne von Pross) ist auch die *histoire* des Gedichtes: Beim Lesen der modernen Autoren muss Lilith laut lachen, dabei springt ihr eine Schlange aus dem Mund; sie erschlägt die Schlange und sammelt ihr Geifer in einer „schweren Kupfervase“; nun streut sie Erde drüber, spricht einen Fluch wie aus einem „alten Kinderreim“, und Orchideen wachsen aus der Vase hervor. „‚Das ist schön', sagte Alcina“ (TO 164), als der Erzähler seine Verse beendet hat.

Nur auf den ersten Blick ordnet sich dieser Text aber selbst einer literarischen Décadence zu. Denn über die französischen Dichter kann Lilith, wie die Verse zeigen, nur lachen: Zwar „liebte“ sie Huysmans und „verstand“ Maeterlinck, doch vor der Allgewalt der mythischen Lilith-Figur erscheinen ihr diese Autoren profan. Erst durch eine (biologische) Verbindung aus Speichel, „alter Erde“ und einem „alten Fluch“ erwachsen Blumen daraus, die sich dem „Lichte“ entgegenstrecken. Das Gedicht erzählt damit die Geschichte einer Neoromantik, die der Erzähler im Schatten der Klosterruine nach seiner individuellen Vorstellung modelliert. Die lebensfernen *décadentes* verwandeln sich durch den alten Mythos, in deutscher Sprache und in transmodernen Topoi, zu „Teufelsblumen, die die alte Erde / Die durch Liliths Fluch mit Schlangengeifer / Sich vermählt, zum Lichte hat geboren“ (TO 163 f.). Eingebettet in eine deutschkulturelle Tradition erfahre die französische Décadence damit ihre Lichtgeburt. Der anschließende Erzählerkommentar in Prosa unterstreicht noch einmal diese Neoromantik als lebenskräftigere Variante der Décadence: „Ja, Herr Sanitätsrat, so war unser Leben: ein Märchen, aus Sonnenstrahlen gewoben. Eine verlorene Vergangenheit atmeten wir ein, eine nie geahnte Zukunft wuchs aus unseren Küssen.“ (TO 164)

Ein solches Versexperiment unterscheidet sich radikal von dem lockeren Parlando der *Tagebuch*-Prosa, sodass die Wertung der Zauberin Steenhop – „Das ist schön“ – durch den Kontext ironisch gebrochen wird. Denn noch bevor das Gedicht überhaupt im Text auftaucht, schickt ein Korpsoberst im Gespräch eine Warnung voraus: „Sagen Sie mal, […] waren Sie es nicht, der damals die Gedichte vorlas? […] Es kam sowas von allen möglichen Blumen drin vor. […] Es war ein schrecklicher Unsinn!“ (TO 144)[177] Hier lässt sich die Kippfigur zwischen Behauptung und Widerruf im Kleinen fassen: Während der Erzähler und Emy Steenhop im Gedicht eine nicht näher benannte Schönheit auffinden, bewertet es der Oberst – als Repräsentant der preußisch-militarisierten Gesellschaft – als unsinnig und wirr.[178] Zwar spürt auch der Oberst die erotische Anziehungskraft

[177] Hiermit wird wiederum ein werkinterner Verweis auf Ewers' Zyklus *Blumen brach ich* ausgelegt, vgl. oben, Abschn. 3.2.1.

[178] Tatsächlich steht die Figur des Obersts in einer komplexen Verweisstruktur: Indem er zusätzlich eingesteht, dass er grundsätzlich nichts von Gedichten verstehe und die Verse möglicherweise „auch sehr schön waren“ (TO 144), tritt er in Analogie zum Psychiater, der als fiktiver Adressat ebenfalls aus gesellschaftlicher Perspektive den Bericht des Erzählers evaluiert. Der Text

von Emy Steenhop, doch aus seiner rationalen Warte heraus formuliert er den Grund, weshalb der Erzähler und Harry von Bohlen besonders gefährdet sind:

> Man sagt, dass die Leute, die Gedichte machen, alle Träumer seien. – Ich glaube, der arme Kerl, der Bohlen, machte auch insgeheim Gedichte. [...] Und die Träumer, [...] das sind augenscheinlich die, die sie am leichtesten fängt. Ich will Sie warnen, Herr, so gut ich es vermag. (TO 144)

Lyriker also sind besonders gefährdet, einem erotischen Zauber Steenhops zu verfallen. Damit liefert der Oberst zugleich einen selbstreferentiellen Kommentar, der das Verhältnis zwischen Narration und Dichtung in der Erzählung problematisiert: Eine pragmatische Mitteilungsprosa, wie sie der Erzähler insgesamt anwendet, erscheint dem Oberst weniger anfällig für erotomanen Wahnsinn als das lyrische Schwärmen, das eine sentimentale Anlage des Dichters preisgibt.[179] Die Einschätzung des Obersts wird sich in der Binnenerzählung bewahrheiten, denn der Träumer landet am Ende, im Zuge seiner lyrischen Ergüsse, tatsächlich in der Irrenanstalt.

Damit überträgt sich die Kippfigur auch auf die Ebene der Textkonstitution (zwischen Lyrik und Mitteilungsprosa), und am Ende zeigt sich das romantische Verfahren von Behauptung und Widerruf als das konstitutive Merkmal dieses so schlicht auftretenden Prosatextes. Drei Aspekte verbleiben am Ende des Textes in der Schwebe: Erstens ist innerhalb der Binnengeschichte ungewiss, ob Emy Steenhop magische Zaubertricks oder nur ihre erotische Anziehungskraft einsetzt, um den Erzähler und die anderen Korpsmitglieder zu bezirzen. Zweitens bleibt offen, ob der Patient zurecht als wahnsinnig eingestuft wird oder vielmehr Einsichten in eine höhere Wahrheit besitzt, die er argumentativ auch noch logisch begründen kann. Und drittens klärt der Text durch seine radikalsubjektive Fokalisierung nicht zweifelsfrei darüber auf, ob am Ende eine Verwandlung in den Orangenbaum stattfindet oder ob sie nur Illusion bleibt. Die romantische Ironie stellt das konstitutive Moment dieser Erzählung dar, wobei sie durch den Wegfall eines heterodiegetischen Rahmens, wie ihn romantische Erzählungen oft aufweisen,[180] die

---

entscheidet sich also nicht, ob Wahnsinn oder Wahrheit vorherrschen, wie der Oberst in seiner Unentschlossenheit hier spiegelt.

[179] „Aber gerade wegen der Gedichte" sucht der Oberst das warnende Gespräch mit dem Erzähler, obwohl er ihm eigentlich „was anderes erzählen" wollte (TO 144). Aus diesem Zwist zwischen Gedicht und Prosa lässt sich ein poetologischer Kommentar des Textes herausarbeiten, um seine Positionierung zwischen E- und U-Literatur zu klären, wie sie Murnane, Goebel: Ästhetisierung und Popularisierung interessiert. Lyrik und Märchen verortet der Text offenbar in einer (innerliterarischen) Sphäre des Pathos, Wahnsinns und einer verborgenen Wahrheit, wogegen die verständliche Prosa der Erzählung einen bürgerlich-weltlichen Gegenentwurf anbietet. Während der Text selbst zwischen den Formen changiert, wird semantisch zumindest klargestellt, dass ein lyrisches Schwärmen einer alten, vergangenen Zeit angehört und mit der modernen Kultur des Erzählens nur im Wahn vereinbar ist.

[180] Vgl. Andreas Beck: Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann. Heidelberg 2008, der dieser Spur in einer Monographie nachgeht. Interessant ist hier – neben der

Kippfigur ausschließlich anhand einer Einzelperspektive und im Kontrast zum zeitgenössischen Kontext entwickelt. Mit Todorov kann die Erzählung also realistisch und wunderbar zugleich gelesen werden – und ist somit, entgegen der Diagnose Wörtches, phantastisch.[181]

Nach dem aktuellen Analysemodell aber sei Romantik nicht nur die omnipotente Kippfigur, sondern sie muss mit der Suche nach einem archimedischen Punkt einhergehen, nach etwas ‚Absoluten', an das sich in unendlicher Reflexion angenähert wird. Neben analogen Verweisen auf Klosterruinen und frühere Religionen, die ihre Funktion für den Erzähler weitestgehend eingebüßt haben, kommt hier die wohl wichtigste Textstelle ins Spiel: eine extradiegetische Anrede an den Psychiater, die ausschließlich aus der logischen Begründung einer Weltanschauung besteht. Für Ewers' Erzählungen sind solche philosophischen Beweisführungen, die eine Logik des Geschehens untermauern sollen, charakteristisch; und auch in diesem Fall webt der Text einen (pseudo-)wissenschaftlichen Passus ein. „Der Gedanke, nicht wahr", führt der Erzähler in seiner Leseransprache aus, „das ist das Primäre, ja das ist das Einzige, das wirklich ist. Es ist ein knabenhafter Unfug, die Materie als etwas Wirkliches aufzufassen" (TO 153). In einem mehrseitigen Exkurs greift der Erzähler die Ontologie des Materiellen scharf an: Er reduziert die Welt auf eine Vielzahl ideeller Wesenszüge, die jedem Objekt – ob Mensch, Orangenbaum oder Wassertropfen – wesentlich inhärent seien. Am Beispiel des Tropfens illustriert er seinen Gedankengang:

> Ein Wassertropfen scheint meinem erbärmlichen Menschenauge eine kleine, klare, durchsichtige Kugel; ein Mikroskop aber, wie es die Kinder als Spielzeug benutzen, lehrt mich, dass er ein Tummelplatz der wildesten Infusorienschlachten ist. [...] Der *Gedanke* aber des Wassertropfens [...] bleibt unvergänglich, er kann nie zerbrechen, verdampfen, zerschmelzen. Ist dieser Gedanke also nicht mit viel größerem Rechte als Wirklichkeit anzusprechen als die flüchtige Materie? (TO 153)

Die Phänomene, so der Erzähler, sind in ihrer visuellen Materialität vergänglich und können unter dem „Mikroskop" zu einer Pluralität an Erscheinungen zerfallen.

---

schlichten Diagnose – die impulsgebende Rolle von Goethes *Unterhaltungen deutscher Auswanderer* (1795), auf dessen Folie sich die Rahmenzyklen der Romantik abarbeiten und weiterentwickeln.

[181] Wie oben in Anm. 166 angeschnitten, argumentiert Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit, S. 184, dass die strukturelle Möglichkeit eines „Wahrheitsbeweis[es]" für die Phantastik nach Todorov unabdingbar sei und immer auch eine korrigierende Instanz braucht. Konkret meint er damit einen Rahmenerzähler, der dem Binnenerzähler – wie in *Die Spinne* (1909) – widersprechen kann. Ein Erzähltext nach dem Muster der Rollenprosa könne demnach nicht phantastisch sein, sondern müsse „anderen Genres" zugeordnet werden, ebd. Dieses Argument ist bedenkenswert, jedoch nicht praktikabel. Erstens gibt Wörtche nicht an, in welches Genre der Text stattdessen fallen sollte. Zweitens und vorrangig ist es genau der textuelle Effekt der Phantastik, der den Reiz des Verfahrens ausmacht: Es lässt sich nicht klären, ob der Erzähler wahnsinnig ist oder ein Wunder geschieht. Ein solches Phänomen aufgrund der fehlenden Rahmenstruktur nicht der Phantastik zuzuordnen, obwohl das Verfahren identisch ist, würde den Begriff verwässern.

Im Zuge eines ontologisch gewendeten Idealismus aber, wie ihn der Erzähler propagiert, besitze jedes Objekt einen ewigen, unzerstörbaren „Gedanke[n]“, welcher die zerlegenden Analysen der modernen Wissenschaften unbeeindruckt überdauert.

In der ‚Idee‘ existiere demnach eine intersubjektive Wahrheit mit Orientierungsfunktion, welche die funktionale Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften übersteht. Der Erzähler geht noch einen Schritt weiter:

> Was ich „Gedanke“ nenne, möchte der Theosoph mit „Gott“ bezeichnen, der Mystiker mit „Seele“, der Arzt mit „Bewusstsein“; Sie, Herr Sanitätsrat, würden vielleicht das Wort „Psyche“ wählen. Aber Sie werden mit mir darin übereinstimmen, dass dieser Begriff, wie man ihn auch nennen möge, das Ursprüngliche und zugleich das einzig Wirkliche ist. (TO 154 f.)

Das Konstrukt des ‚Gedankens‘ wird zu einem göttlichen Prinzip erklärt, das in verschiedenen Sprachen und Gruppen lediglich unterschiedliche Signifikanten trägt. Der Nervenpatient glaubt beispielsweise, dass es kein „Zufall ist, dass bei allen Völkern der Welt die Rose als das Symbol der Liebe, das Veilchen als das der Bescheidenheit gilt“ (TO 156): Vielmehr treten in solchen wiederkehrenden Symboldeutungen universelle Wahrheiten zutage, die sich – ungeachtet des Kontextes – als ewige Ideen dem Subjekt zu erkennen geben. Mithilfe eines Modells von Romantik gewendet, findet der Erzähler eine tiefere Weisheit in den Dingen verborgen, die nicht nur kulturelle Unterschiede, sondern auch die moderne Orientierungslosigkeit insgesamt überwindet. Ein ontologischer Idealismus stellt hier einen gemeinsamen Bezugsrahmen her, der die Partikularisierung moderner Wissensbestände aufhebt.

Allerdings, und das macht die Erzählung im Modellsinne romantisch, wird diese Möglichkeit der Transzendierung ironisch behandelt. Jedes philosophische Argument, das der Erzähler anführt, läuft im Kontext dieser Geschichte auf die Verwandlung des Subjekts in einen Orangenbaum hinaus. Das Wechselspiel zwischen argumentativem Aufwand und absurder Erzählhandlung zeigt sich anschaulich in einem Passus, in dem der Erzähler einen wissenschaftlichen Monismus, der zur Jahrhundertwende durch die Anatomiestudien Ernst Haeckels verbreitet ist, als Beleg für seine Baumwerdung heranzieht:

> Kein einsichtiger Mensch kann sich heute den Wahrheiten – die freilich relativ sind wie alle anderen – der monistischen Weltauffassung entziehen, und die lehrt uns, dass wir Menschen als Materie uns in nichts von jeder anderen Materie unterscheiden. Wenn ich das zugeben muss, und auf der anderen Seite des „Gedankens“ Sein – in seinem eigentlichen gewaltigen Sinne – mich in jedem Augenblicke zur Anerkennung zwingt, so kann ich nur zu dem einen Schluss kommen, den übrigens tausend Beispiele bestätigen, dass der Gedanke nicht nur den Menschen, sondern auch jede andere Materie beliebig zu durchdringen vermag, warum also nicht Stamm, Blätter und Blüten eines Orangenbaumes. (TO 157)

An dieser Stelle wird der zeitgenössische Monismus, der eine „Einheit von Leib und Seele“ in nur einem, biologistisch gedachten Grundprinzip behauptet,[182] in den Kopf eines Nervenkranken transplantiert, um so die Fallstricke des monistischen Ansatzes herauszuarbeiten. Jedes noch so überzeugende Argument mündet in die Metamorphose in den Orangenbaum, die entweder gegen Textende vollzogen wird oder den Wahnsinn des Ich-Erzählers markiert.[183] Da sich keine der beiden Lesarten verifizieren lässt, sondern beide stattdessen koexistieren, handelt es sich um eine ironische Kippfigur nach romantischem Muster. Selbst das Konzept einer ‚unendlichen Annäherung‘ an das Absolute, wie sie romantische Texte z. B. in Form der ‚progressiven Universalpoesie‘ beschreiben,[184] findet sich im *Tagebuche eines Orangenbaumes* aufgerufen: Eine „Offenbarung des ‚Logos‘“, so der Erzähler, „wird kommen, wie sie kam, langsam, Schrittchen für Schrittchen, wie sich die Sonne aus dem Nebelfleck, wie sich der Mensch aus der Amoeba primitiva entwickelte. Sie ist unendlich und nie vollendet, darum wird sie auch nie vollkommen sein.“ (TO 157 f.)

Damit erfüllt dieser Text tatsächlich alle Kriterien des Romantischen, wie sie im heuristischen Modell von Romantik angenommen werden. Was aber hat sich verändert? Der wesentliche Unterschied lässt sich im Wegfall des heterodiegetischen Rahmens verorten. Während Erzählungen in der (schwarzen) Romantik, zum Beispiel bei Tieck und E.T.A. Hoffmann, häufig in eine Rahmenerzählung eingebunden sind oder gar von heterodiegetischen Erzählern präsentiert werden,[185] ist es gerade ein Kennzeichen dieser Neoromantik, dass ihre autodiegetischen Ich-Erzähler selbst auf (mögliche) Weltweisheiten hinter der Wahrnehmung stoßen. Hier sind nicht nur die Figuren, sondern auch die Ich-Erzähler potenziell wahnsinnig. Die beliebten Rahmenstrukturen aus der literarischen Romantik, (die

---

[182] Vgl. einschlägig Monika Fick: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Berlin 1993, S. 15. Zum Monismus der Jahrhundertwerde im Kontext der Neoromantik wird im Rahmen zu Hesses *Novalis*-Erzählung ein eigener Exkurs eingeschoben, Abschn. 3.3.2.

[183] Dieses Brechungsmoment überspitzt Schöne: Gestaltung des Wahnsinns in seiner frühen Interpretation: Da es sich um die Erzählung eines Wahnsinnigen handelt, sei den Argumenten des philosophischen Passus ausschließlich pathologischer Charakter zuzuschreiben. Im Kontext betrachtet erscheint aber gerade die potenzielle Wahrheit im pathologischen Einzelblick attraktiv, sodass erst die Ungewissheit, ob der Erzähler nicht doch eine potenzielle Welterkenntnis darlegt, den Reiz des Textes im romantischen Sinn ausmacht.

[184] Vgl. Frank: Unendliche Annäherung.

[185] Neben den zahlreichen Erzählungen aus der Romantik, die Rahmenstrukturen einsetzen und Binnengeschichten gelegentlich noch zusätzlich ineinander verschachteln, ist hier besonders der Vergleich mit den Tagebuch-Erzählungen der Romantik ergiebig: Vor allem bei E.T.A. Hoffmann finden sich in diesen Fällen, so in der *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (1814) sowie in den *Lebens-Ansichten des Kater Murr* (1819–1821), Herausgeberfiktionen eingesetzt, die mithilfe von Rahmenstrukturen jeweils selbstreferenzielle Kommentare auf die Medialität der angeführten Tagebuchtexte geben. Diese Rahmeninstanz fehlt bei Ewers markant, ebenso wie bei anderen Rollenerzählungen zur Jahrhundertwende.

im Poetischen Realismus teilweise noch verschachtelter auftreten,[186]) tauchen in Novellen und Erzählungen der Jahrhundertwende vergleichsweise spärlich auf. In einer Formrevolte verzichtet diese Rollenprosa auf jede heterodiegetische Kontextualisierung und liefert ungebrochene Einblicke in Gedankengänge von Figuren, ob als innerer Monolog oder als Aufzeichnungen eines Tagebuchs.

Diese Modifizierung des Erzählverfahrens lässt sich auch auf das Modell übertragen: Die Fragmentierungsdiagnose der Moderne, laut der sich im Zuge einer fortscheitend ausdifferenzierten Gesellschaft die verbindenden Deutungshorizonte auflösen, findet sich in der radikalpersonalisierten Rollenprosa um 1900 noch einmal verschärft. Die Erzählung *Aus dem Tagebuche eines Orangenbaumes* kann als erzählstrategisches Beispiel dafür herangezogen werden, inwiefern sich romantische Erzählstrategien aufrechterhalten lassen, während die Diagnose der modernen Partikularisierung im Vergleich ansteigt. Mithilfe der Rollenprosa setzt der neoromantische Text einen noch stärkeren Akzent auf ungefilterte Ausdrücke von Subjektivität, mit denen – nicht nur in diesem Fall – nach verbindenden, intersubjektiven Momenten geforscht wird. Ewers' Erzählung präsentiert sich damit als noch entwurzelter als die literarische Romantik, in der immerhin ein Rahmenerzähler, ob unzuverlässig oder nicht, die Begebenheiten von außen beschreiben kann. Zumindest in diesem Text bleibt das synthetische Angebot eines radikalen Idealismus, dem der Ich-Erzähler pathologisch verfällt, auch auf eine verfahrensstrategisch ‚romantische' Weise in einer Schwebe.

Exkurs: Neoromantik und Routines am Beispiel des Tagebuchs eines Orangenbaums
Diese spezifische Form der Rollenprosa, wie sie in Ewers *Tagebuch*-Erzählung eingesetzt wird, lässt sich in der Kurzprosa der Jahrhundertwende auffallend häufig antreffen. Mithilfe eines neuen Begriffs, den sogenannten „Routines", hat Moritz Baßler dieses Phänomen jüngst als die wesentliche Innovation bzw. das charakteristische Merkmal erzählender Literatur um 1900 beschrieben.[187] Dieses Konzept gilt es zu überprüfen: Nach dem Vorbild des *Papa Hamlet* (1889) von Holz und Schlaf und später des *Leutnant Gustl* (1900) von Arthur Schnitzler präsentieren zahlreiche Texte um 1900 jeweils individuelle Sichtweisen auf ihre Welt, so Baßler, die als absurde Einzelblicke zugleich in ihrer „Idiosynkrasie" hervortreten.[188] Diesen Prosastücken gehe es nicht um Multi-, sondern um brüchige Mono-Perspektivität, der notwendigerweise ein subjektiver und unverbindlicher Charakter anhaftet:

---

[186] Vgl. Jan-Oliver Decker: Erinnern und Erzählen. Konservieren, Transformieren und Simulieren von Realität in männlichen Erinnerungen im Realismus. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 46 (2005), S. 104–130 sowie, zum Problem des Poetischen Realismus mit dem ‚Augenblick', Andreas Blödorn: Geschichte als Erfahrungshorizont. Zu einer Denkfigur des deutschsprachigen Realismus. In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 15 (2014), S. 29–42.
[187] Baßler: Deutsche Erzählprosa, S. 115–120. Vgl. auch ders.: Zeichen auf der Kippe, S. 13–21.
[188] Ebd., S. 119.

> Personale Routines wie *Leutnant Gustl* lesen wir deshalb sozusagen als Fallstudien. Die Person, deren ‚Natur' dem Text die Regel gibt, ist nicht die des Autors, sondern eine Maske (*persona*), durch die er nicht nur als ein anderer, sondern zugleich auch in anderer Weise spricht. […] Person und Textur […] werden desto interessanter, je stärker sie vom vermeintlich Normalen abweichen. Unter dem Gesetz der Routines besteht, könnte man sagen, ein binnenliterarischer Druck zum Exotischen, was im Bereich menschlicher Psychen bedeutet: zum Pathologischen, zum ‚Fall' eben.[189]

„Metacodes", wie Baßler die vom Text angebotenen Sinnangebote nennt,[190] gelten zur Jahrhundertwende nicht mehr für größere Gruppen oder für eine ganze Gesellschaft, sondern werden stattdessen am experimentellen Einzelfall durchgespielt. In seiner *Geschichte literarischer Verfahren* erzählt Baßler auch eine Entwicklungsgeschichte der Metacodes: Nach dem Poetischen Realismus, der noch übergeordnete Deutungsmonopole annehme, ohne sie konkretisieren zu können, entlarvt die Prosa der Jahrhundertwende jeden gemeinsamen Bezugshorizont als Verirrung von Einzelpersonen – immer mit potenzieller, wenn auch unwahrscheinlicher Verankerung in der Wirklichkeit.

Im Routines-Konzept lässt sich, wie das *Tagebuch*-Beispiel zeigt, eine strukturelle Analogie zum Modell von Romantik behaupten. Metacodes, also weltstrukturierende Sinnangebote, stehen in der Prosa um 1900 stets unter Vorbehalt, so Baßler, da sie als Fallstudien notwendig ans Subjekt gebunden und ästhetisch unverbindlich bleiben.[191] Dasselbe gilt für Texte der literarischen Romantik, die sich auf Grundlage von Kant- und *Fichte-Studien*, besonders eindrücklich bei Novalis, an der subjektiven Bedingtheit aller Welterkenntnis abarbeiten.[192] Allerdings scheint sich der Fluchtpunkt um 1900 verschoben zu haben: Auktoriale Erzählperspektiven werden insgesamt seltener eingesetzt, da die Frage nach der einen, verbindenden Norm in der Regel nicht in einem intersubjektiven Zugriff gestellt wird. Die ästhetische Konstruktion einer Zauberformel wird auf Formebene noch einmal enger an das Subjekt gebunden, da in dieser Kurzprosa kein einziger Blick über das Individuum hinaus stattfindet.

Zum Vergleich: Das literarische Subjekt in der historischen Romantik forscht nach einer „regulative[n] Idee" (nach Kant), mithilfe derer sich ein irgendwie geartetes Absolutes formulieren lasse – wenn auch in unendlicher, paradoxaler Annäherung.[193] In der romantischen Literatur übersetzt sich dieser Ansatz in binnendiegetische Verschachtelungen, Fragmentformen und Multiperspektivität. Zur Jahrhundertwende aber, betrachtet man das Routines-Verfahren auf der Folie des Modells Romantik, inszeniert ein solches Regulativ nicht einmal die Möglichkeit, über den Einzelfall hinaus zu gelten. Hier werden einzelne, in sich kohärente Weltdeutungen inszeniert, die allerdings mit der überindividuellen ‚Gesellschaft' kategorisch inkompatibel sind. Wo Romantiker also nach einer verbindenden Norm

[189] Ebd.
[190] Ebd., S. 125.
[191] Vgl. ebd., S. 117 f.
[192] Vgl. Frank: Unendliche Annäherung, vor allem S. 933–944.
[193] Vgl. Löwe: Idealstaat und Anthropologie, S. 267 f.

in ästhetischen Bewegungen suchen, forschen die radikalsubjektiven Neoromantiker nach einem Geheimnis, das sie von der Gesellschaft abhebt und als Individuum auszeichnet.

Mit dem *Tagebuche eines Orangenbaumes* liegt geradezu ein Paradebeispiel für das Routines-Verfahren vor, das Baßlers These – trotz ihres ungünstigen, weil historisch geborgten Terminus – stützen kann.[194] Auf dieser Folie zeigt sich bei Ewers sogar eine Innovation: Innerhalb der Idiosynkrasie fährt der studentische Erzähler verschiedene Techniken auf, um die ganz und gar unwahrscheinliche, subjektgebundene Erkenntnis wissenschaftlich zu validieren. Der Text unternimmt eine Empirisierung des Unwahrscheinlichen, für die der Text jene Strategien anwendet, die oben angeführt wurden.[195] Eventuell lässt sich hier eine Besonderheit der genuin neoromantischen Kurzprosa in Abgrenzung zu anderen ‚Routines' behaupten: Wo der innere Monolog z. B. bei Schnitzler nicht den Anspruch erhebt, andere Individuen mit der eigenen, subjektiven Weltsicht zu bekehren, inszeniert das *Tagebuche eines Orangenbaumes* den Entwurf einer geheimen, aber normativ proklamierten Wahrheit. Der wichtigste Verfahrensaspekt, auf den das *Tagebuche eines Orangenbaumes* hinweist, lässt sich dennoch weiterhin im Wegfall eines evaluierenden Rahmens verorten: Ein überzeugtes Subjekt wird nicht mehr durch auktoriale Außenblicke als widersprüchlich markiert, sondern erst der Kontext bzw. das kulturelle Wissen macht die Idiosynkrasie deutlich.

Die Routines der Jahrhundertwende, wie sie auch mit Blick auf Ewers auftreten, beinhalten in ihrem Verfahren entsprechend eine Verschärfung der romantischen Problemstellung. Es geht in den Routines-Texten um einen subjektiven ‚Metacode', der allerdings nur für einzelne Gruppen oder Figuren Gültigkeit besitzt – und diese postwendend auszeichnet. Der Unterschied zur Romantik ist ein gradueller: Man könnte sagen, dass die Wahrscheinlichkeit, einen ubiquitär verbindlichen Metacode gefunden zu haben, zur Jahrhundertwende noch einmal rapide abnimmt. Während romantische Texte immerhin regulativ nach einer verbindenden Norm suchen und dabei zwischen Wunder und Wahnsinn schwanken, erforschen die Idiosynkrasien um 1900 ein gruppen- oder figurenspezifisches Geheimwissen, das eventuell gar nicht individualitätstranzendierend wirken soll. Diese Veränderung einer Funktion des Absoluten um 1900 lässt sich auf Grundlage

[194] Den Terminus der „Routines" übernimmt Baßler: Deutsche Erzählprosa, S. 116 aus William S. Burroughs Roman *Queer* (1985), wo Routines „als bewusst eingenommene Rollen, ein artifizielles, auf eine bestimmte Wirkung hin berechnetes Sprechen" bestimmt wird, „das seine eigene Performativität reflektiert". Obwohl ein solcher Blick eine innovative Note in der Jahrhundertwende-Prosa aufschließt, scheint Vorsicht geboten, das ‚postmoderne' Programm Burroughs auf die Texte um 1900 zu übertragen. Hier einen neutraleren Begriff zu wählen, der stärker auf die Eigenqualitäten der Jahrhundertwende-Texte zielt und diese herausarbeitet, könnte gewinnbringend sein.

[195] Zusammengenommen sind es vier Strategien, mit denen der Text die subjektiven Erkenntnisse seines irren Erzählers zu empirisieren versucht: der wissenschaftliche Duktus des Erzählers, die Autofiktion, die Binnengeschichte als medizinischer Tatsachenbericht und schließlich die logische Überzeugungsprosa auf philosophischer Ebene.

des Tagebuches als Hypothese formulieren und muss an den weiteren Erzählungen geprüft werden.

3.2.3 Das Absolute im Blut: *Die blauen Indianer* (1906) als Problemfall

Die Erzählung *Die blauen Indianer* aus dem Erzählband *Die Besessenen* (1908) ist der problematischste Text dieser Untersuchung; womöglich handelt es sich gar um eine der moralisch verwerflichsten Erzählungen der Jahrhundertwende.[196] Ein Ich-Erzähler reist in diesem autofiktionalen Reisebericht durch verschiedene Orte Mexikos, um zufällig auf einen Stamm blauhäutiger Indianer zu treffen, die sich (angeblich) an Erlebnisse weit vor ihrer Geburt erinnern können – ganz so, als hätten sie sie selbst erlebt. Um dieses Phänomen eines vererbten Gedächtnisses zu erforschen, unternimmt der Erzähler einige Experimente und versetzt ein schwangeres Mädchen namens Teresita unter Drogen. Nach einer qualvollen Prozedur taucht tatsächlich ein Kölner Kolonialherr in ihrem Unterbewusstsein auf und übernimmt die Kontrolle über Teresita: Der Kölner Feldprediger scheint ihr Vorfahre zu sein und berichtet aus ihrem Mund, in deutscher Sprache, von zahlreichen Grausamkeiten, unter denen er die Indianer einst vergewaltigte und folterte. Der Ich-Erzähler beschreibt dieses Erlebnis als teilnehmender Beobachter und beendet seinen Bericht mit der Rückverwandlung Teresitas, nachdem sich ein umstehender Stammeshäuptling auf Befehl des Kolonialherren seine Zunge abgebissen hat.

An welcher Stelle das ästhetische Problem des Textes genau einsetzt – und keine Analyse verzichtet auf das klare Werturteil –,[197] ist mit analytischem Blick keineswegs leicht zu greifen. Denn analog zum *Tagebuche eines Orangenbaumes* stellt auch diese Erzählung eine unwahrscheinliche Begebenheit unter den Vorbehalt einer ironischen Kippfigur, womit sie sich hartnäckigen Eindeutigkeiten entzieht. Allerdings nimmt die Erzählung dabei eine Grenzüberschreitung

---

[196] Hanns Heinz Ewers: Die blauen Indianer [1906]. In: Die Besessenen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1909, S. 57–97. Die Erzählung wird im Folgenden im Fließtext unter der Sigle BI zitiert. Dem Prätext zufolge entstand die Erzählung im Jahr 1906 und wurde im Jahr 1908 in den *Besessenen* zuerst publiziert. Wie *Das Grauen* wurde auch dieser Band um ein Jahr, also auf 1909 vordatiert.

[197] Im Gegensatz zu den anderen beiden Texten dieser Untersuchung finden *Die blauen Indianer* innerhalb der Ewers-Forschung wenig Erwähnung. Neben Marion Knobloch: Hanns Heinz Ewers. Bestseller-Autor in Kaiserreich und Weimarer Republik. Marburg 2002, S. 204–206 akzentuiert vor allem Brandenburg: Hanns Heinz Ewers, S. 40–47 die problematische Note. Versuchsweise neutral und mit Blick auf die Dramaturgie paraphrasiert die Erzählung nur Marcus Andreas Born: „Schließlich: Moral ist eine Angelegenheit der Geographie!“. Hanns Heinz Ewers’ Seelengifte. In: Hanns Heinz Ewers: Lustmord einer Schildkröte und weitere Erzählungen. Hg. v. Marcus Andreas Born, Sven Brömsel. Berlin 2014, S. 408–429.

bis zur Geschmacklosigkeit in Kauf,[198] da sie die Schrecken des Kolonialismus ohne moralische Wertung behandelt – und das aus der Perspektive eines heiteren, streckenweise grausamen Ich-Erzählers. Zurecht wurden *Die blauen Indianer* als „erzählerischer Modellfall" des Ewers'schen Prosawerks behandelt,[199] und gerade in ihrer Radikalität ist die Geschichte aus Mexiko unbedingt untersuchungswert: An ihr lässt sich nachvollziehen, wie die romantische Kippfigur im Korsett der Routines in Gefahr gerät, auf eine bedenkliche Weise ihre selbstreflexive Funktion zu verlieren.

Erneut handelt es sich bei *Die blauen Indianer* um eine idiosynkratische Fallstudie (mit Baßler: um „Routines"),[200] die ohne Rahmenkonstruktion ungefilterte Einblicke in die Perspektive eines Ich-Erzählers erlaubt. Damit ist der Erzähler, hier: ein deutschsprachiger Kolonialtourist, die interessanteste Figur. Wie im *Tagebuche eines Orangenbaumes* bleibt er im Text namenlos, doch durch einzelne Hinweise eröffnet sich eine Lesart im Sinne der Autofiktion. Die Erzählung sei von Ewers in „Torreon (Coahila), Mejico, März 1906" geschrieben, wie ein paratextueller Zusatz informiert (BI 58), und auch der Erzähler der Geschichte macht in Coahuila Station: „wir reisten herum in allen Staaten, in Yucatan und Sonora, in Tamaulipas, Jalisco, Campeche und Coahila" (BI 67). Zahlreiche Orte und Sehenswürdigkeiten Mexikos werden in der Geschichte besucht, und zwar gemeinsam mit einem „Remscheider Reisende[n]" namens Paul Becker (BI 65), dessen Beruf in Amerika angeblich eine gewisse Bekanntheit genießt:

> Da drüben weiß man, was das ist; aber die Leute, die meine Bücher lesen, wissen es gar nicht, deshalb muss ich's ihnen sagen. Ein Reisender für eine Remscheider Exportfirma spricht alle Sprachen und von allen alle Dialekte. (BI 65 f.)

Am Rande erfährt man hier, dass der Erzähler für eine breite Öffentlichkeit Reiseberichte schreibt („die Leute, die meine Bücher lesen") – genau wie Ewers, der neben seinen Erzählungen auch autobiographische Reiseberichte in Zeitschriften, später dann in Sammelbänden veröffentlicht.[201] Die Erzählung hält die Gattungsillusion aufrecht, dass es sich um einen Reisebericht von Ewers aus Mexiko handeln könnte – obwohl der Text zuerst im Erzählband *Die Besessenen* (1908), dann im literarischen *Simplicissimus* (1909) gedruckt wurde.[202] Nicht nur der Kontext markiert das Genre: Auch der geradezu phantastisch sprachbegabte Paul Becker alias

[198] Die unscharfe Kategorie der Geschmacklosigkeit wird Ewers einhellig attesiert, so zuletzt bei Sprengel: Symbolismus Deutschland, S. 133, der „Hanns Heinz Ewers' Beiträge zur Phantastik […] alles andere als geschmackssicher[]" nennt.
[199] Brandenburg: Hanns Heinz Ewers, S. 43.
[200] Baßler: Deutsche Erzählprosa, S. 116. Vgl. den Exkurs in Abschn. 3.2.2.
[201] So in Ewers' *Mit meinen Augen* (1909) und *Indien und Ich* (1911). Dass Ewers seine autobiographischen Reiseberichte als „Brotarbeit" und zugleich als weniger ‚wahr' (im Vergleich zu seinen Erzählungen) einschätzt, legt er in Ewers: Indien und Ich, S. 12 f. dar: „Was mir Indien ist – steht freilich nicht auf diesen Seiten. Wen das interessiert, der mag es vielleicht später einmal lesen, in irgendeinem höchst absurden Roman, irgendeiner wilden, allzu seltsamen Geschichte".
[202] Vgl. Kugel: Der Unverantworliche, S. 498, S. 508.

„Don Pablo“ (BI 59) liefert einen ersten textinternen Hinweis darauf, dass trotz aller Fährten ein fiktionaler Reisebericht vorliegt.

Darüber hinaus präsentiert sich der Ich-Erzähler als nicht besonders erzählfreudig, wie sich in den ersten Absätzen des Textes herausstellt.

> Also Orizaba ist ein entzückendes kleines –
> Aber ich habe gar keine Lust, von Orizaba zu erzählen, es hat nichts mit dieser Geschichte zu tun. Ich brauche es nur, weil ich hier einen alten Esel totschießen musste, der auch nichts mit der Geschichte zu tun hat. Den alten Esel aber habe ich wirklich nötig, da ich ihm die Bekanntschaft Don Pablos verdankte, und von Don Pablo muss ich sprechen, denn nur durch ihn kam ich zu den blauen Indianern. (BI 59 f.)

In solchen Passagen der Aposiopese inszeniert sich der Erzähler als geradezu erzählfaul. Sein streckenweise nüchterner Bericht zielt auf die Fakten, weshalb er bei jeder ausufernden Beschreibung, wie beispielsweise dem Leiden des alten, sterbenden Esels, mitten im Satz abbricht: „Ich will das nicht erzählen. Es ist genug, dass ich es aushielt, ich weiß, was es mich kostete.“ (BI 61) Der Erzähler ist nicht nur notorisch gelangweilt, sondern auch radikal mitleidlos gegenüber der indigenen Bevölkerung vor Ort. Die Indianerin Teresita, mit der er später die entwürdigende Reihe an Drogenexperimenten vornimmt, erwägt er bis zur Aufreizung zu prügeln, „verträgt doch eine Indianerin mehr Schläge als ein Maultier“ (BI 86). So moralisch verwerflich solche Werturteile des Erzählers sind, so muss zunächst textanalytisch konstatiert werden, dass hier die radikalsubjektive Perspektive der „Routines“ (nach Baßler) eingenommen wird: Der Text stellt klar, dass er aus der Rolle eines lustlosen Verfassers von Reiseberichten erzählt wird, der gleichzeitig einige Klischees des Kolonialismus aufruft und ironisch bedient. Es handelt sich, wie noch zu präzisieren sein wird, um eine überzeichnete Fallstudie: Ewers gibt uns für einige Seiten den zeitgenössischen Kolonialtouristen.[203]

Ab einem gewissen Punkt wird das Interesse des faulen Reiseautors geweckt. Nachdem ihn Don Pablo im Zeitraffer an die sonderbarsten Orte in Mexiko geführt hat, lässt sich der Erzähler mindestens „ein halbes Jahr“ (BI 73) bei dem Indianerstamm namens „Momoskapan“ nieder (BI 69), da ihn das Rätsel um ihre blaue Hautfarbe interessiert. Das exotische Hautphänomen beschreibt er in wissenschaftlicher Manier:

> Die Grundfarbe war freilich das Weißgelb aller mejicanischen Indianer, doch waren von dieser Farbe stets nur noch kleinere, kaum handgroße Flecken, häufig im Gesicht, vorhanden. Die blaue Farbe hatte überall die Oberhand gewonnen, anders wie bei den Tigerindianern von Santa Marta in Columbien, bei denen das ursprüngliche gelb immer noch stark die großen rostbraunen Flecken überwiegt. (BI 70 f.)

[203] Die Formulierung rekurriert auf Baßler: Deutsche Erzählprosa, S. 115, der dort die Rollenprosa bei Schnitzler herausstellt: „Schnitzler gibt sozusagen für 35 Seiten den Gustl.“

Auch durch diese Erzählung zieht sich ein empirischer Gestus. Als biologische Auffälligkeit wird das Phänomen exakt protokolliert, um es für einen wissenschaftlichen Zugriff verfügbar zu machen. Dabei betont der Erzähler auch den Unterschied seiner eigenen Perspektive im Vergleich zu einer genuin wissenschaftlichen Bearbeitung:

> Leider verstehe ich von Hautkrankheiten nicht viel [...], auch habe ich nirgends etwas über die Momoskapanbläue gefunden, sonst hätte ich gerne hier ein paar gelehrte Fragen eingeflochten; das hätte sich gewiss sehr gut gemacht. So konnte ich nur die Augen aufsperren und sagen: „Hm – komisch!" (BI 71)

Als Gelehrter versteht sich dieser Erzähler somit nicht. Vielmehr beobachtet er als ein unvoreingenommener Entdecker die ungewöhnlichen Phänomene mit seinem subjektiven, ausgestellt naiven Blick („Hm – komisch!"). Außerdem stellt er Hypothesen in den Raum, die außerhalb des Textes, von externen Beobachtern noch wissenschaftlich überprüft werden sollen: „Ich überlasse es der Wissenschaft, festzustellen, ob und inwiefern die ausschließliche Fischnahrung zu der allmählichen Blaufärbung der Momoskapan mitgewirkt hat" (BI 73).[204]

So wendet sich der naive wie selbstbewusste Ich-Erzähler von der profanen „Hautkrankheit" des Stammes ab, um sich intensiv mit einem anderen „Rätsel" (BI 73) zu beschäftigen: Die blauen Indianer können angeblich, so seine Entdeckung, Erinnerungen an die Erlebnisse ihrer Vorfahren abrufen, und zwar über ihre Geburt hinaus. In empirischer Manier eröffnet der Erzähler eine Versuchsreihe an den Menschen, um seine Hypothese auf Validität zu überprüfen. Er lässt diejenigen Indianer vorsprechen, deren Erinnerung besonders weit in die Vergangenheit zurückreicht, und verabreicht der jungen, schwangeren Frau einen Drogencocktail, um ihr Gedächtnis noch zu verstärken. Die grausigen Experimente an Teresita beginnen konkret als Erlebnisprotokoll: „In meinen Notizen steht: Am 16. Juli, Teresita, Tochter des Elia Mictecacihuatl, 14 Jahre alt." (BI 82) Exemplarisch vermengt sich in dieser Textstelle ein empirischer Anschein mit der ästhetischen Allegorisierung: Der Name „Mictecacihuatl" stammt aus dem aztekischen Nahuatl, einer mexikanischen Sprache aus vorspanischer Zeit, und bezeichnet darin die „Herrin des Todes", eine Göttin im Pantheon der Azteken.[205] Bei dem Vornamen „Teresita" handelt es sich wahrscheinlich um eine Anspielung auf Teresa Urrea, auch Teresita genannt (1873–1906), die als ‚Heilige von Cabora' aufgrund religiöser Visionen Bekanntheit in Mexiko erlangte und angeblich Heilkräfte von der Jungfrau Maria erhielt.[206]

---

[204] Der Erzähler entspricht in seiner Faszination für das Unerforschte zugleich Ewers' Künstlerdefinition, wie er sie im Aufsatz über *Edgar Allan Poe* darlegt: Als Entdecker graben beide einer „stets nachhinkende[n] Wissenschaft" die Funde aus, wobei dieser Erzähler lieber „Tatsache[n]" erhebt, statt in mühsamer Kleinarbeit nach Erklärungen zu forschen (BI 73). Vgl. oben, Abschn. 3.2.1.

[205] Heike Owusu: Symbole der Inka, Maya und Azteken. Darmstadt 2000, S. 187.

[206] Vgl. Jennifer Koshatka Seman: Laying-on Hands. Santa Teresa Urrea's Curanderismo as Medicine and Refuge at the Turn of the Twentieth Century. In: Studies in Religion / Sciences Religieuses

Was hat diese Geschichte eines Möchtegern-Entdeckers, der als Pionier der Wissenschaften mitleidlos Menschen quält, nun mit Romantik zu tun – sowohl mit der Motivtradition als auch mit einer Suche nach absoluten Gewissheiten, die sich ästhetisch entziehen? Auffällig ist zunächst das zentrale Motiv der *Blauen Indianer*, das von der Forschung bereits als Substitut für die romantische blaue Blume ausgelegt wurde. „Die Metapher der ‚blauen Indianer'", so Ulrike Brandenburg, „verknüpft idealistische und rassistische Topoi, indem sie ein bis dato weitgehend selbstreferentielles Bild der Romantik – die Blaue Blume – mit einem in der europäischen Kolonialvergangenheit verankerten rassenbiologischen Inhalt füllt."[207] Das Urteil Brandenburgs ist nicht falsch, aber auch nicht vollständig, da es die literarischen Strategien überspielt, die der Text ebenfalls von der Romantik adaptiert: Wieder vermischen sich Protokoll, philosophische Reflexion und phantastische Narration zu einem Gattungshybrid, in dem der Status des Erzählens wiederholt selbst reflektiert wird („Ich will das nicht erzählen", BI 61). Besonders konkret tritt die berühmteste Formulierung der Romantik in Szene, beispielsweise nachdem – um nur eine Stelle zu nennen – das Mädchen Teresita in Erinnerung an ihre Vorfahren einem Kölscher Dialekt verfällt: „‚Dunnerkiel!' *Es war als ob* dieses gute Wort alle Hemmungen mit einem Schlage aus dem Wege räumte." (BI 90)

Darüber hinaus gibt der Text auch motivische Hinweise darauf, dass die Erzählerfigur selbst Züge eines Romantikers trägt, die sich erst im Laufe des Textes entfalten. Als modellhafte Vorlage lassen sich – neben der Nähe zur schwarzen Romantik nach Hoffmann, Bonaventura und Tieck – auch Parallelen zu Eichendorffs *Taugenichts* (1826) ziehen (in einer äußerst überzeichneten Variante), da auch Ewers' Erzähler in seiner Naivität die modellkonstitutive Frage nach dem Absoluten umtreibt; eine unbestimmbare Sehnsucht, die auf letztbegründbare Antworten zielt.[208] Der Erzähler wird in schlaflosen Nächten von Reflexionen heimgesucht, nachdem er das merkwürdige Gedächtnis der Indianer entdeckt hat. Hier zeigt sich, dass er von einer Sehnsucht romantischer Art angetrieben wird:

> Wenn aber nun das wahr ist, was ich fand? Wenn ich heute zugleich ich selbst bin und – mein Vater und Ahn? Und wenn das, was mein Hirn trägt – nicht stirbt, wenn es weiterlebt, weiterwächst in meinem Sohne und Enkel? Wenn ich, in mir selbst, die ewige Revolution versöhnen kann? (BI 79 f.)

47.3 (2017), S. 1–23. „Santa Teresa" war erst 1906 verstorben, im Jahr also von Ewers' Mexiko-Reise.

[207] Brandenburg: Hanns Heinz Ewers, S. 42. Ferner konstatiert sie dort: „Aus der Suche des Romantikers, dem Selbstversuch des klassischen Décadent, wird das biologisch, rassistisch und historisch motivierte Experiment mit ‚Menschenmaterial'. Die (religiöse) Subjektivität als Schöpfungsursache der künstlerischen Welten der Romantik und Décadence wird hier von einem im Wortsinn materialistischen Bewußtseinsbegriff abgelöst."

[208] Eine solche Deutung breitet auch Rüdiger Safranski: Romantik. Eine deutsche Affäre. Frankfurt a. M. 2007, S. 210–219 mit Blick auf Eichendorff aus.

Den naiven Erzähler reizt die Möglichkeit, eine „ewige Revolution“ zu überwinden; er sucht nach dem Stillstand eines ewigen Konflikts mit den Vätergenerationen. Modelltheoretisch reformuliert, eröffnet sich ihm die Option einer Aufhebung seines entwurzelten Ichs mithilfe der Vererbungslehre. Dass in dieser Erzählung ein ganz bestimmtes Erlösungsmotiv durchgespielt wird, kündigt auch ein vorangestellter Prätext an: „Das Blut der Väter“, heißt es in diesem Fall vor Textbeginn (BI 57), und als Thema der Erzählung ist damit die zeitgenössisch vieldiskutierte Vererbungslehre nach Darwin gesetzt (die im deutschsprachigen Raum durch den anthropologischen Monismus Ernst Haeckels popularisiert wurde).[209] Im vererbten Gedächtnis findet sich möglicherweise, so das Angebot der Erzählung, eine Antwort darauf, wie sich die eigene Zeit transzendieren und ein ewiger Widerspruch zwischen Tradition und Innovation über das „Blut der Väter“ versöhnen lässt (BI 57).

Dieser Passus der Reflexion verdient genauere Aufmerksamkeit, da er das eigene Synthese-Angebot in einem offenen Erkenntnisprozess überprüft. In einem ersten Schritt hinterfragt der Erzähler, inwiefern die Vererbung des Gedächtnisses mit den aktuellen Erkenntnissen der Wissenschaft vereinbar sei: „Weshalb sollte es nicht möglich sein?“, hebt er an. „Alles kann sich vererben, jede Anlage, jedes Talent. Und wird das Gedächtnis nicht vererbt?“ (BI 76) In einem zweiten Schritt gelangt er zur konsequenten Ablehnung eben dieser These: „Aber was lebt weiter? Die Fratze vielleicht! […] Zufälligkeiten. Nein, nein, wir sterben, und unsere Kinder sind ganz, ganz andere Menschen.“ (BI 77) Eltern wie auch Künstler, so seine Diagnose, wollen über ihre Kinder bzw. ihre Werke nicht dem tödlichen Vergessen anheimfallen – und die Vererbung von Charaktereigenschaften wäre demnach nur ein narratives Erlösungsmärchen. Auch diese Erkenntnis wird sofort widerrufen: „Aber das ist es: die Menschen fangen an zu begreifen, dass nicht das Erinnern das Gute ist, sondern das Vergessen. Die Erinnerung ist ein Alp, eine schleichende Krankheit, eine widerliche Pest, die das frische Leben erstickt.“ (BI 78 f.) Vererbte Verhaltensweisen wären demnach keineswegs wünschenswert, sondern führen in die alptraumhafte Katastrophe, da sie produktive Erneuerungen von Identität unterbinden. Kurz vor Ende seiner Reflexion gelangt der Erzähler zu einer Conclusio, die nach der Argumentationskette von Behauptung und Widerruf in den Raum gestellt wird:

> Wir sind die Sklaven der Ideen unserer Väter. Wir quälen uns in diesen Ketten, ersticken in der engen Burg des Lebens, die die Ahnen schufen. Bauen ein neues, ein weiteres Haus – wenn wir tot sind, ist es eben fertig: dann liegen unsere Enkel in Ketten – (BI 79)

Diese Aussage nimmt in der Erzählung einen besonderen Status ein, da sie mit dem Ende der Geschichte in Äquivalenz tritt. Die Versuchsreihe an den *Blauen Indianern* kann die aufgestellte Hypothese schließlich bestätigen: Auch die Indianerin Teresita stellt sich als eine Sklavin ihres Urahnen heraus, nämlich des Kölner

[209] Vgl. Weber, Di Bartolo, Breidbach: Monismus um 1900.

Kolonialherren aus dem 16. Jahrhundert, der nach dem Drogencocktail in Teresitas Persönlichkeit auftaucht und in deutscher Sprache zu sprechen beginnt. Dabei wird ausdrücklich betont, wie er das indigene Volk einst tyrannisierte. „So viele Männer habe keiner erschlagen im ganzen Lande", referiert der Erzähler über den Tyrannen, „und keiner so viele Frauen geschändet – ‚Hei, viva el General Santanilla, und alaaf, alaaf Köln!'" (BI 94)

Im Folgenden soll – entgegen der bisherigen Lesarten – gezeigt werden, dass die Erzählung auch eine kritische Reflexion auf den imperialistischen Kolonialismus formuliert, und noch konkreter: an einem expansiven Deutschtum, das sich zur Jahrhundertwende auf seinem vorläufigen Höhepunkt befindet. Anschließend aber, soviel sei vorweggenommen, wird auf ein Folgeproblem gezielt, das den Text nicht aus seiner drastischen Amoralität entlässt.

Was hat es also mit dem Kölner Urahnen auf sich, der nach einer qualvollen Prozedur in der Erinnerung Teresitas auftaucht und aus ihrem Mund in schnoddrigem Kölsch polemisiert? Zunächst belegt die finale Episode innerdiegetisch, dass dem Phänomen des vererbten Gedächtnisses ein ontologischer Status zugesprochen wird. Teresita redet in einer Sprache, die sie unmöglich gelernt haben kann; es gibt keine Anzeichen für einen Wahnsinn bzw. Irrtum des Erzählers; und somit geschehen hier wunderbare Begebenheiten jenseits der romantischen Kippfigur. Eine Ironie, die Vorbehalte gegenüber einer Gültigkeit des inszenierten Erlebnisprotokolls formuliert, lässt sich mit Blick auf das vererbte Gedächtnis textintern nicht nachweisen.

In Teresitas Unterbewusstsein haben sich also tatsächlich die Verhaltensweisen eines deutschen Feldpredigers erhalten, dessen Namen man nicht erfährt. Die Eckdaten seiner Lebensgeschichte aber werden berichtet: Als Franziskaner habe Teresitas Urahne die niederen Weihen in Köln erhalten und nach einigen Reisen „die Bekanntschaft des Jonkheern van Straaten gemacht" (BI 93), einem Konquistador im Umfeld des berühmten Hernán Cortés. In dessen Gefolgschaft war er angeblich an der Eroberung Honolulus beteiligt, bis er zu den (damals schon ‚blauen') Indianern im fiktiven Ystotasina gelangte. Insgesamt scheint der „Cornet Santanillas", dem sich der Vorfahre anschließt (BI 93), ebenso erfunden wie die Figur des Kölner Predigers. Immerhin lässt sich die kleine Binnengeschichte damit gegen Ende des 16. Jahrhunderts datieren. Keinen Zweifel lässt der Text über die Drastik der historischen Handlungen: „[D]en Säbel in der rechten und das Kreuz in der linken Hand", so habe der Kölner Vorfahre „dreihundert Maya" an einem Tag verbrennen lassen, als Opfer am katholischen „Corpus-Dominitage" (BI 94). An der Ausrottung der Maya, der Unterwerfung des indigenen Volkes und der Folter unter christlichem Banner hat der Feldprediger damit zweifelsohne aktiven Anteil.

In den einzelnen Formulierungen lässt sich zudem ein klares Werturteil fassen, wie sich der Erzähler zu diesen Verbrechen des deutschen Kolonialisten verhält: „Die Stimme überschlug sich, es war, als ob sie [Teresita als Kölner, R.S.] eine Fülle maßloser Macht, das Bewusstsein eines ins Lächerliche gesteigerten Herrscherwillens hinausschreien wolle." (BI 94) Den ‚Willen zur Macht' des Kölners bewertet auch der herrische Erzähler als größenwahnsinnig, und noch deutlichere Worte findet er kurz vor Textende, als er erschrocken beobachtet, wie sich ein

umstehender „Kazike“ (BI 95) unfreiwillig auf Befehl des Feldpredigers die Zunge abbeißt. Nicht wehren könne sich der Indianer

> [g]egen diesen grässlichen Zwang des weißen Herrn, dem willenlos die Väter unterlagen, diesen höllischen Zwang, der nun Jahrhunderte übersprang und längst Vermodertes wieder wachwerden ließ. Diese Handvoll furchtbarer Worte, vor denen die Urahnen einst sich wanden in namenloser Qual, löschte die Zeiten aus: da stand er, ein elend Tier, das sich selbst zerfleischen musste, wenn der Herr winkte. Und er gehorchte, musste gehorchen [...]. (BI 96)

Diese Indianer sind tatsächlich „Sklaven der Ideen“ ihrer Vorfahren (BI 79): Nicht nur der lächerliche Herrscherwahn des Kölner Predigers hat sich unterbewusst weitervererbt, auch der nebenstehende Indianer hat sich über Jahrhunderte eine Verhaltensweise des Gehorsams antrainiert, sodass er dem „unüberwindlichen Zwang“ des Befehls nicht widerstehen kann (BI 96). Durch die Gedächtnisvererbung seien die Unterschiede zwischen den Zeiten zwar ausgelöscht, doch das Ergebnis ist dank der historischen Brutalität deutscher Kolonialisten verheerend.

Natürlich ist diese genealogische Denkweise, noch dazu postkolonial grundiert, heute hoch belastet. Mithilfe des epistemologischen Experiments wird aber auch eine historische Anklage formuliert: Die ausgestellten Stereotypisierungen des Textes, laut der Indianer allesamt „dumm“, „grässlich faul“ und „gut katholisch“ seien (BI 68), werden auf nicht-biologische Ursachen zurückgeführt, nämlich auf die historische Tortur durch europäische und explizit deutsche Konquistadoren. Der ständige Verweis auf das Katholische, das u. a. in den beliebten Heiligenbildern des Don Pablo wiederkehrt,[210] unterstreicht dieses Moment einer nicht abreißenden Unterwerfung durch fremde Kolonialisten bis zur Jahrhundertwende. Es steht also zur Disposition, ob die (im Text wiederholt diffamierten) Indianer ihre stereotypen Eigenschaften nicht als ‚Rassemerkmal‘, sondern vielmehr im Zuge einer kolonialistischen Folter bis zur Erzählzeit um 1900 annahmen. Dieser Einwand kann die amoralische Schärfte des Textes aber nur partiell entschärfen: Am Ist-Zustand zum Beispiel, an der Diagnose von Faulheit und Habgier, werden im Text keine Zweifel eingestreut.

Seine potenzielle Anklage führt der Text schließlich noch um einen Grad weiter. Bisher nicht von der Forschung hervorgehoben, aber doch textuell markiert tritt unweigerlich auch der Erzähler, der Menschenversuche in Mexiko anstellt, in deutliche Äquivalenz zu dem Kölner Urahnen, der für den Kolonialhorror der

[210] Wie in den weiteren Erzählungen ist auch hier die Inszenierung des Katholischen interessant: Der Remscheider Paul Becker verkauft katholische Heiligenbilder an die Eingeborenen, und auch Teresita wird durch „einen großen grässlichen Öldruck des heiligen Franziskus“ zum Sprechen gebracht (BI 83). Ebenso „grässlich“ wird entsprechend der katholische Feldprediger in Teresitas Bewusstsein charakterisiert (BI 96). Auch das Katholische erfährt in diesem Text damit eine Kritik – wenn auch eine ambivalente, da die Erlösungsvision des Erzählers, durch ewige Vererbung zum „Sklaven der Ideen unserer Väter“ zu werden, keine höherwertige Alternative entgegenstellt (BI 79).

Erzählung verantwortlich gemacht wird. „Ich gab Befehl", so beginnt der Erzähler seine entwürdigende Versuchsreihe, „mir alle zu bringen, deren Gedächtnis zurückreichte über die Geburt" (BI 80). Auch der Reiseautor um 1900 kommandiert die Indianer aus Langeweile und Neugier herum, ganz nach dem Muster des bösen Kölner Feldpredigers. Er lässt die schwangere Teresita in verschiedene Rauschzustände versetzen und erfreut sich noch dazu an einer absurden Kostümierung seines Opfers:

> Es machte mir Spaß, diese Toilette zu vervollständigen; während der bittere Absud der Kaktusköpfe gekocht wurde, stülpte ich ihr meinen Sombrero auf den Kopf und schenkte ihr eine von Don Pablos knallroten überall beliebten Leibbinden. (BI 87)

Die ausgestellte Grausamkeit dieser Szenerie, die der Erzähler ausstaffiert, ist auch im kulturellen Wissen der Jahrhundertwende nicht zu übersehen. Dass er die blauen Indianer nicht eigenhändig schlägt oder auspeitschen lässt, wird auf eine persönliche „Manie" zurückgeführt (BI 72), die auch noch antisemitisch grundiert ist: In seiner Schulzeit kannte der Erzähler angeblich einen „Herr Bankier Löwenstein", der einen „blauviolette[n] Blutschwamm" im Gesicht trug (BI 71). Vor dieser Blase und der Gefahr ihres Aufplatzens ekelte er sich so sehr, dass er sie noch zur erzählten Zeit mit der blauen Hautfarbe der Indianer verbindet: „So sehr stand ich unter dem Einflusse dieses kindischen Gedankens, dass ich in all den Wochen, die ich bei den Momoskapan weilte, nicht einmal es über mich vermochte, einen zu berühren." (BI 72)

Die Aufnahme der antisemitischen Phobie, die Ewers als engagierter Philosemit im kulturellen Kontext nicht teilt,[211] macht die Rolle noch einmal deutlich: Es geht dem Text nicht nur um eine Ironisierung des Kolonialismus, sondern auch um eine Idiosynkrasie des deutschen Imperialisten in der Welt. Der fiktive Reisebericht überzeichnet sowohl die Stereotype der Indianer als auch die Verhaltensmuster deutscher Kolonisatoren, aus deren Perspektive nach dem Muster der Rollenprosa erzählt wird. Eine solche Lesart schließt gleich mehrere Textstellen auf: Die ausführliche Anfangsepisode, in welcher der Erzähler den Remscheider Paul Becker kennenlernt, dient funktional ausschließlich der Markierung einer übertriebenen, (deutsch-)imperialistischen Perspektive. Auch die radikale Dialektik von Tierliebe und humanitärer Kälte, wie sie der Text u. a. an der Episode mit dem kranken Esel vorführt, etabliert sich schon um 1900 zu einem Stereotypen des Deutschen.[212] Noch dazu verhalten sich auch die restlichen Kolonialtouristen, die als Statisten am Rande auftauchen und gefühlskalte Ratschläge geben, ausgestellt eigentümlich: Sie

[211] Vgl. Aufsätze wie Ewers: *Der Jude als Pionier des Deutschtums*, siehe oben, Einleitung zu Abschn. 3.2.
[212] Eine solche Typologie unternimmt z. B. Georg Simmel: Dialektik des deutschen Geistes. In: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Hg. v. Klaus Latzel. Frankfurt a. M. 2000, S. 30–36.

bilden eine moralfreie Gegengesellschaft (BI 64).[213] Überall in diesem Text lauern also Idiosynkrasien. Zugleich wird markiert, dass der Kreislauf von Unterwerfung und Tyrannei in Mexiko auch zur Jahrhundertwende fortgesetzt wird: Auf konzeptioneller Ebene ist Teresita vor allem deshalb schwanger, um vorzuführen, dass auch der Erzähler mit seiner herrischen Verhaltensweise eine nächste Generation ruiniert.

Es ist also durchaus möglich, den Text als eine Kritik am historischen und zeitgenössischen Imperialismus zu deuten. Doch eine solche Lesart würde gerade, und darin ist der Text für die vorliegende Untersuchung brisant, die neoromantische Strukturqualität der Erzählung übersehen. Die Ironie der Romantik, mit der zeitenthobene Wahrheiten behauptet und widerrufen werden, wird dem Text an zwei Stellen zum Verhängnis. Zum einen kippt die Geschichte mit Blick auf die Ewers'sche Autofiktion: Es wird eben doch der Anschein erweckt, dass der Erzähler mit dem realen Reiseautor Ewers eine gewisse Schnittmenge besitzt, sodass die romantische Schwebe zwischen Fiktion und Wirklichkeit aktiv provoziert wird. Es könnte doch manches, und dafür betreibt die Erzählung großen Aufwand, transfiktional stimmen, was hier für phantastische Begebenheiten und rassistische Stereotype aufgeworfen werden. Blickt man einerseits im Vergleich auf Ewers' eigene Reiseberichte und die zahlreichen Marker von Fiktionalität im Text, dann wird die überzeichnete Einnahme einer Rolle eigentlich deutlich: Ewers erzählt (einmal mehr) eine Lügengeschichte.[214] Andererseits wirft der Textaufwand, mit dem eine Rückbindung an den empirischen Autorblick inszeniert wird, aber auch eine problematische Unsicherheit zwischen Fiktion und Wirklichkeit auf. Die Stereotype der Indianer beispielsweise lassen sich im kulturellen Wissen der Zeit weder validieren noch falsifizieren, weshalb sie vom Text vor allem potenziert werden. Kurz: Die Erzählung schlägt Kapital aus der Exotik der unterdrückten Indianer.

Zweitens, und dieser Aspekt ist zentral, eröffnet der letzte Satz der Erzählung auch eine binnenliterarische Kippfigur, mit der die hier vorgeführte Kritik am Kolonialismus zu einer Möglichkeitsform herabgestuft wird. „Da kroch Teresita schmeichelnd an meine Beine", so lautet der finale Satz der Erzählung, „küsste die kotbedeckten Stiefel: ‚Herr, bekomme ich den Silbergürtel?'" (BI 97) Dieses Ende ist besonders fatal, da im Laufe der Textprogression die verwerfliche Rolle des deutschen Kolonialismus zuerst hervorgekehrt, nun aber wiederum mit einem Fragezeichen versehen wird. Ist es nicht vielleicht doch ein unveränderliches Rassemerkmal, so fragt die neoromantische Kippfigur hier, welches ungeachtet der anerzogenen Gräuel durchscheint? Gerade die stereotype „Habgier", die Teresita am Ende zeigt (BI 85), lässt sich nicht unmittelbar aus den vorangegangenen Taten des Kölners ableiten. Und auch der Kazike könnte seine Zunge nur abgebissen

[213] In diesem Aspekt heben sich die Deutschen immerhin nicht von der übrigen Reisegesellschaft ab. Auch ein englischer Ingenieur klärt darüber auf, dass „Indios und Dirnen" im zeitgenössischen Mexiko „lange nicht so viel wert wie ein Esel" seien (BI 64).

[214] Zur Funktion der Lüge im Werk Hanns Heinz Ewers', die hier nur als offenes Forschungsproblem angeschnitten werden kann, vgl. oben, Einleitung zu Abschn. 3.2.

haben, da ihm die Gefolgschaft rassenbiologisch im Blut stecke – der Erzähler hätte sich in seiner Deutung in diesem Fall geirrt. Neue Widersprüche werden aufgeworfen bzw. reaktiviert, sodass die Kippfigur in diesem Fall zwischen der Gültigkeit einer rassenbiologischen Konstante und einer entwicklungsgeschichtlichen Sozialisation der Indianer schwankt. Der Text übt sich also in potenziellem Rassismus im Zeichen der Neoromantik.

Verfahrenstechnisch ähnelt die Erzählung damit dem *Tagebuch eines Orangenbaumes*, doch weist sie zugleich einige Unterschiede auf. Vor allem, und diese Transformation ist entscheidend, werden keinerlei Zweifel über die Validität der Drogenexperimente mit der jungen Indianerin eingestreut. Teresita halluziniert nicht, sondern sie findet tatsächlich ein Gespenst in ihrem Unterbewusstsein, dessen Ansichten und Sprache sie mit all ihren Eigentümlichkeiten adaptiert. Es geschieht ein Wunder innerhalb dieses Textes: Das Phänomen des vererbten Gedächtnisses kann widerspruchsfrei nachgewiesen werden, was auch die Rollenprosa eines etwas gelangweilten, aber tendenziell glaubwürdigen Ich-Erzählers nicht relativiert.

Trotzdem knüpft diese Erzählung an ein erzählstrategisches Modell von Romantik an, ohne komplett auf dessen struktureigenen Qualitäten zu verzichten. Als das erlösende, individualitätstranszendierende Moment fungiert hier die zeitgenössische Vererbungslehre, die eine diagnostizierte ‚Entfremdung' zwischen dem Individuum und seinen Vorfahren beenden könnte. Eventuell gelingt diese Synthese der Generationen – wenn auch in einem schrecklichen Szenario, das aufzeigt, dass die Vererbung von Verhaltensweisen uns tatsächlich zu „Sklaven der Ideen unserer Väter" erniedrigt (BI 79). Eventuell aber, falls die düstere Erlösungsvision keine Gültigkeit beansprucht, sind bestimmte Verhaltensweisen doch von ‚Natur' aus determiniert und lassen keine Rückschlüsse auf vorherige Generationen zu. Im letzten Satz zeigt sich die spezifisch neoromantische Kippfigur dieses Textes: Sie stellt die Frage, ob die Vorfahren wirklich einen so großen Einfluss auf die Verhältnisse im zeitgenössischen Mexiko haben – oder ob nicht doch unveränderliche, ‚natürliche' Rassenmerkmale die Stereotypen bestätigen.

Es lässt sich am Text beobachten, dass die Kippfigur im Vergleich mit der Romantik ihren Geltungsbereich verkleinert hat. Einerseits ambiguisiert sie noch immer die modellkonstitutive Verknüpfung von Fragmentierung und Synthese – und ist deshalb in all ihren romantischen Effekten im Text greifbar. Andererseits aber weist die romantische Ironie in dieser Rollenprosa einen blinden Fleck auf: Sie stellt eine (wunderbare) Prämisse nicht infrage, nämlich den ontologischen Status der Gedächtnisvererbung und des unterbewusst abgespeicherten Vorfahrens. Dass gewisse Vererbungsthesen innerhalb der Erzählung also Wahrheitsgehalt beanspruchen, steht nicht zur Debatte: Das Gedächtnis der blauen Indianer hat sich faktisch über verschiedene Generationen vererbt, nur die epistemologischen Folgen daraus unterscheiden sich.

Die Kippfigur verfällt in diesem Text also keineswegs in Eindeutigkeit, doch ihr Anwendungsbereich ist im Vergleich zum *Tagebuche eines Orangenbaumes* und zur Romantik geschrumpft. Genuin romantisch im modelltheoretischen Sinne ist die Erzählung damit nicht – aber sie ist auf charakteristische Weise neoromantisch, da sie an die Säulen des Romantik-Modells anknüpft und sie derart modifiziert, dass die romantische Ironie nicht mehr alle Phänomene innerhalb eines Textes relativierend infrage stellt. Hier, so scheint es, ist man der qualitativen Veränderung zwischen Romantik und Neoromantik, dieser Arbeit an einem ähnlichen Problem unter neuen Bedingungen, dicht auf den Fersen.

3.2.4 Von der Tarantel gestochen: *Die Spinne* (1908) und der Todestrieb

Als berühmteste Erzählung von Hanns Heinz Ewers kann bis heute *Die Spinne* gelten, die ebenfalls in der Sammlung *Die Besessenen* (1909), direkt im Anschluss an *Die blauen Indianer*, erscheint.[215] Vor allem international fand sie eine rege Aufnahme: Bis heute wird sie in Anthologien über phantastische Literatur abgedruckt, u. a. von Dashiell Hammett in den beliebten *Creeps by night,*[216] und als prominenter Leser trug H. P. Lovecraft zur Verbreitung der Geschichte im amerikanischen Raum bei.[217] Aktuell erlebt *Die Spinne* eine kleine Renaissance in der Popkultur: Neben Hörspielen und dem Roman *Cero Absoluto* (2005), der Ewers' *Spinne* neu erzählt,[218] ist jüngst auch eine spanische Graphic Novel über *The Spider* erschienen, auf dessen Titelblatt Ewers im SS-Mantel diabolisch lächelt.[219] Auch Ewers' Aufritt als Vampir in *The Bloody Red Baron* (1995), einer populären

[215] Hanns Heinz Ewers: Die Spinne. In: Die Besessenen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1909, S. 99–146. Im Folgenden wird die Erzählung im Fließtext unter der Sigle SP mit folgender Seitenzahl zitiert. Der Text erschien darüber hinaus im gleichen Jahr auch in: *Der Zeitgeist*. Beilage des Berliner Tageblatts vom 9./16.11./7.12.1908 in drei Teilen.

[216] Hanns Heinz Ewers: The Spider. In: Dashiell Hammett (Hg.): Creeps by Night. Chills and Thrills. New York 1931, S. 143–186. Auch Roger Caillois (Hg.): Fantastique, soixante récits de terreur. Paris 1958 nimmt „L'araignée" von Ewers auf, S. 228–244.

[217] H. P. Lovecraft erwähnt die Erzählung in seinem Aufsatz: Supernatural Horror in Literature [1927]. In: Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism. Hg. v. Sunand Tryambak Joshi. New York 2004, S. 82–135 als herausragendes Beispiel psychologischen Horrors. In seiner letzten abgeschlossenen Erzählung *The Haunter of the Dark* (1936) adaptiert er selbst Motive aus dem Ewers-Text.

[218] Javier Fernández: Cero absoluto. Córdoba 2005. Vgl. hierzu Marco Kunz: 1945 bis Gegenwart: Spanien. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar 2013, S. 181–183, S. 182.

[219] Jose Luis Bueno Piña: The Spider by Hanns Heinz Ewers. Illustration and storyboard by El Compostelo. Translation by Mónica Fúster de la Fuente. 2017. http://tapas.io/episode/497435 (letzter Zugriff am 30.5.2022).

Fantasy-Reihe namens *Anno Dracula* von Kim Newman, dürfte auf den Erfolg der *Spinne* und auf eine ambivalente Anziehungskraft der Autorfigur zurückgehen.[220]

In Deutschland riss diese Rezeptionslinie ab, auch wenn *Die Spinne* in der Forschung insgesamt als positive Ausnahme in Ewers' Gesamtwerk behandelt wird. Sie zeichne sich, so das unspezifische Werturteil, durch eine höhere ästhetische Qualität gegenüber den anderen Erzählungen aus,[221] was jedoch zugleich mit einem Plagiatsvorwurf verbunden wird: Ewers soll die Erzählung von den französischen Autoren Erckmann-Chatrian und ihrem romantischen Text *L'Oeil Invisible* (1859) plagiiert haben, was schon zeitgenössisch eine kleine Anzahl von kritischen Leserbriefen provozierte.[222] Der Vorwurf aber kann ausgeräumt bzw. positiv gewendet werden: Davon abgesehen, dass er in der Forschung bereits in Teilen widerlegt wurde,[223] zeigt schon der oberflächliche Vergleich, dass es sich bei *Die Spinne* und *L'Oeil Invisible* stilistisch und inhaltlich um heterogene Sujets und Erzählweisen handelt. Ein echter Plagiatsverdacht stellt sich an keiner Stelle ein, da sich Erzählsituation und Figurenarsenal deutlich unterscheiden, wie eindrücklich Thomas Wörtche gezeigt hat.[224]

Da es sich bei *L'Oeil invisible* aber um eine Erzählung aus dem Umfeld der französischen Romantik handelt, liegen gewisse Überschneidungen im Modellverfahren wie auch im Problemhorizont vor. Diese teilt der Ewers-Text ebenso, und das ungleich stärker, mit E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, der in diesem Fall als der dominante Intertext ausgemacht werden kann. Alle drei Texte stehen in

---

[220] Vgl. Kim Newman: The Bloody Red Baron. New York 1995, wo Ewers als Vampir, zusammen mit Edgar Allan Poe, an der Autobiographie eines untoten Fliegerzombies im Zweiten Weltkrieg schreibt. Zwar ist die Erzählung im Spezialisten- und Fankreis der Horror- und Fantasyliteratur durchaus bekannt; von dem Status einer „weltberühmten Erzählung" oder eines „Sensationserfolg[s]" aber, wie Kugel: Ohne Tabu, S. 135 sie einschätzt, ist *Die Spinne* dennoch entfernt.

[221] Vgl. Peter Sprengel: Symbolismus, Fin de siècle und klassische Moderne. Deutschland und Österreich. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar 2013, S. 132–137, der *Die Spinne* in seinem Handbuchartikel ausführlich thematisiert, da sie „durch formale Geschlossenheit überzeugt", S. 133. Auch die einschlägigen Ewers-Expertinnen und Experten gehen entsprechend auf *Die Spinne* ein, so Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit, S. 170–184, Sennewald: Phantastik und Jugendstil, S. 158–164 und Brandenburg: Hanns Heinz Ewers, S. 74–76.

[222] Vgl. hierzu Kugel: Der Unverantworliche, S. 130 f.

[223] Vor allem bei Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit, S. 170–174 treten die Unterschiede zwischen der *Spinne* und ihren Intertexten hervor. Stärker rezipiert wurde das Urteil Kugels: Der Unverantworliche, S. 130 f., der Ewers' Aussage, er habe bis dato „keine Zeile" von Erckmann-Chatrian gelesen, als Lüge ausweist und die direkte Übernahme des Spinnenmotivs betont.

[224] Motivisch fehlt bei Erckmann-Chatrian: Das unsichtbare Auge oder Die Herberge der Gehenkten [fr.: L'Oeil Invisible, 1895]. In: Kalju Kirde (Hg.): Das unsichtbare Auge. Eine Sammlung von Phantomen und anderen unheimlichen Erscheinungen. Frankfurt a.M. 1979, S. 7–24 u. a. die erotische Anziehungskraft zur schönen Clarimonde, eines der Hauptmotive der Ewers-Erzählung. Außerdem spielt statt der *Spinne* dort eine Fledermaus die Hauptrolle. Vergleichbar bleiben hingegen ein Motiv der Spiegelung, zum Beispiel in der Topographie, und eine Art magischer Zwang, der sich bei Erckmann-Chatrian wiederum recht deutlich – anders als bei Ewers – als „Puppenzauber" ausmachen lässt. Vgl. Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit, S. 170–174.

einer modellhaften Beziehung zueinander, wobei Ewers wie gewohnt auf traditionelle Stoffe und Motive aus dem Romantik-Kanon zurückgreift, um sie in seiner charakteristischen Weise zu aktualisieren. Entsprechend finden sich die Ewers-typischen Elemente auch in dieser Erzählung wieder: Die Tagebuchform garantiert die radikalsubjektive Perspektive; die Hauptfigur erzählt im schnoddrigen Parlando eines Dilettanten; und anders als bei Hoffmann oder Erckmann-Chatrian sind dem Text die wiederkehrenden Motive aus Ewers' Gesamtwerk (Lügen, Reisen und ein changierendes Verhältnis zum Christentum) eingeschrieben. Statt eines Plagiats liegt hier, wie auch bei anderen neoromantischen Erzählungen, eine gemeinsame Partizipation am internationalen Romantik-Archiv vor, was zu Motivüberschneidungen, vor allem aber zu Aktualisierungen und Variationen führt. Als Diagnose gewendet, macht der (nicht haltbare) Plagiatsvorwurf damit klar, dass es sich bei der *Spinne* um einen neoromantischen Text handelt.

Die intertextuelle Nähe zur Romantik liegt dabei auf der Hand. Schon die Anlage der Erzählung inklusive ihrer wichtigsten Figuren verweist ohne Umschweife auf die Tradition der schwarzen Romantik: Als erste Hauptfigur und Binnenerzähler fungiert der mittellose Student Richard Braquemont, der im Laufe des Textes einer zunehmenden Isolation und zugleich einer Ich-Dissoziation, möglicherweise dem Wahnsinn unterliegt. Nach einer Reihe von Selbstmorden, die allesamt freitags „zwischen fünf und sechs Uhr" im „Zimmer Nr. 7" des Pariser Stevenson-Hotels begangen wurden (SP 101), bezieht auch Braquemont sensationslustig das Zimmer nahe des Montmartre. Er erhofft sich, neben einer günstigen Unterkunft im teuren Paris, durch die Auflösung des Falls idealerweise berühmt und finanziell entschädigt zu werden. Mithilfe einer Lügengeschichte setzt sich Braquemont beim „Kommissar des IX. Bezirkes" gegen andere Bewerber durch (SP 103),[225] die ebenfalls in den Medien von den Mordfällen gelesen haben, und schlägt ihm das textkonstituierende Tagebuch vor, mit dem er protokollarisch seine Erlebnisse auf dem Hotelzimmer notiert. Anders als in den vorherigen Ewers-Erzählungen umschließt diese Binnengeschichte ein knapper Rahmen, der in seinem Reportage-Stil noch nähere Aufmerksamkeit verdient.

Als zweite Hauptfigur dieses Tagebuchs tritt die mysteriöse Clarimonde in Erscheinung, die von Braquemont in einer typisch romantischen Blicksituation durch das Hotelfenster beobachtet wird. Die optisch verzerrte Gestalt vereint

---

[225] Als Nebenaspekt ist diese Lüge nicht uninteressant, da Braquemont vor dem Kommissar andeutet, dass zur selben Zeit, in der die Morde geschahen, auch „Christus aus seinem Grabe verschwunden sei, um niederzufahren zur Hölle: die sechste Abendstunde des letzten Tages der jüdischen Woche. […] Mehr könne ich ihm jetzt nicht sagen, verweise ihn aber auf die Offenbarung des Johannis." (SP 111). Zwar bezeichnet Braquemont seine eigenen Thesen als „Bluff" (SP 109) und als „blühenden Unsinn, von dem ich selbst vorher noch gar keine Ahnung hatte; ich weiß gar nicht, woher mir plötzlich der seltsame Gedanke kam" (SP 111). Dennoch ist seine Ahnung nicht falsch: eine Höllenfahrt Christi am Karfreitag wird in der katholischen Lithurgie (nach Epheser 4,9 und 1. Petrus 3,19) ungefähr gegen 18 Uhr datiert, drei Stunden nach der Todesstunde um 15 Uhr. In der Johannes-Offenbarung jedoch findet sich hierzu kein Hinweis. Der Kommissar aber meint nach der Lektüre der Johannes-Offenbarung, „trotz meiner nur vagen Andeutungen […] meinen Gedankengang zu verstehen" (SP 112).

gleich mehrere romantische Motive: Als Doppelgängerin überlagert sich ihre Erscheinung mit der titelgebenden Spinne, da beide in farblicher Identität auftreten – schwarz und lila gepunktet (SP 119). Clarimonde arbeitet zudem täglich an einem altmodischen „Spinnrocken" (SP 118). Auch ihre Finger bewegen sich, so Braquemonts Beschreibung, „beinahe wie ein Gekrabbele von Insektenbeinen" (SP 119). Dennoch bleibt die weibliche Gestalt, die er täglich im Zimmer gegenüber des Hotels beobachtet, prima facie eine visuelle Projektion, da Braquemont durch die Vorhänge kaum etwas von ihren Konturen erkennt:

> Wie sie aussieht – Ja, das weiß ich nicht recht. Sie trägt die schwarzen Haare in Wellenlocken und ist ziemlich bleich. […] Doch fühle ich das alles viel mehr, als ich es wirklich weiß. Es ist schwer, etwas genau zu erkennen hinter den Vorhängen. (SP 118 f.)

Auch ihr Name, „Clarimonde", wird von Braquemont nur instinktiv erspürt (SP 116), da es außerhalb der Fenstertopographie zu keinem Kontakt zwischen den Figuren kommt. Einerseits adaptiert die mysteriöse Frau damit den Namen von *La Morte Amoureuse* (1836) von Théophile Gautier, einem von Ewers geschätzten (und übersetzten) Autor, weshalb Clarimonde analog zur französischen Vorlage gelegentlich als Vampirgestalt ausgelegt wurde.[226] Andererseits ist Clarimonde aber, auch wenn sie phonetisch an Clara erinnert, als Variation der Olimpia aus dem *Sandmann* angelegt, die von Nathanael – ebenfalls über den Umweg optischer Brechungen – auf ähnliche Weise im gegenüberliegenden Zimmer beseelt wird.[227]

---

[226] Théophile Gautier: Die verliebte Tote [fr.: La Morte Amoureuse, 1836]. In: Der Haschischklub. Phantastische Erzählungen. Übersetzt von Hanns Heinz Ewers. Hg. v. Markus Bernauer, Sven Brömsel. Berlin 2015, S. 19–54 gilt als eine der frühen Erzählungen (nach Polidori), in der ein Vampir im modernen Sinn auftritt. Mit Blick auf Ewers aber führt das Vampir-Motiv in die Irre: Zwar beschreibt auch Braquemont ihre „kleinen Zähne zugespitzt […] wie bei Raubtieren" (SP 118), doch über diese Anspielung geht das Vampirmotiv nicht hinaus. Die Erwähnung der tierischen Zähne dient in diesem Fall eher der Analogisierung von Frau und Spinne statt von Frau und blutsaugender Fledermaus.

[227] Mit einem Blick durch Coppelius' Glas projiziert Nathanael in E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann [1816]. In: Nachtstücke. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 2009, S. 11–49 sein subjektives Ideal in eine Maschinenfrau hinein und verliebt sich auf folgenreiche Weise in eine Art inneres Spiegelbild. Vgl. Heinz Brüggemann: Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt a. M. 1989, S. 121–152. Den Vergleich zwischen Fensterblick bei Ewers und in der Romantik zieht bereits Klaus Lindemann: Zwischen Eros und Thanatos. Hanns Heinz Ewers' Erzählung *Die Spinne*. In: Ders., Norbert Micke (Hg.): Eros und Thanatos. Erzählungen zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg. Paderborn 1996, S. 53–72, um die Veränderung folgendermaßen zu beschreiben: „Anders als die ‚Fenster' der Romantiker, die diesen in durchaus erwünschter ‚Einsamkeit' noch eine ganze Welt geheimnisvoller Zusammenhänge und gestillter ‚Sehnsüchte' eröffnen konnten […], herrscht hinter dem Fenster [bei Ewers, R.S.] das ‚Nichts' und das ‚schwarze undurchdringliche Dunkel'" (S. 64). Lindemann unterschätzt in seiner Freudianischen Lektüre allerdings die Ambivalenzen der historischen Romantik, in deren Texten Sehnsüchte keineswegs „gestillt[]" werden, ebd.

Dass die zahlreichen Fenstermotive der Romantik – von Caspar David Friedrich über Eichendorff bis zu Tieck und Hoffmann – auf eine Reflexion der (brüchigen) Einzelperspektive hinweisen, ist in der Romantik-Forschung wiederholt aufgearbeitet worden.[228] *Die Spinne* unternimmt einhundert Jahre später eine regelrechte Auserzählung dieses Topos: In den dreiundzwanzig Tagebucheinträgen, die sich über drei Wochen erstrecken, erzählt Braquemont fast ausschließlich von seinen wiederholten Fensterblicken in das gegenüberliegende Zimmer. Die eigenen Seherlebnisse stellt er dabei wiederholt infrage, um sie manchmal explizit zu widerrufen:

> Übrigens – was schreibe ich da? Richtig ist, daß ich gar nicht sehen kann, was sie eigentlich spinnt; viel zu fein sind die Fäden. Und doch fühle ich, daß ihre Arbeit genau so ist, wie ich sie sehe – wenn ich die Augen schließe. Genau so. Ein großes Netz und viele Geschöpfe darin, Fabeltiere und merkwürdige Fratzen – (SP 130)

Richard Braquemont muss an dieser Stelle nicht einmal die Augen öffnen, um einen visuellen Eindruck aus der dunklen Wohnung gegenüber zu empfangen. Ein sensualistisches ‚Fühlen' von inneren Bildern, frei nach dem serapiontischen Prinzip Hoffmanns,[229] tritt in Konkurrenz zu dem optischen Sehen über das Auge, sodass der Erzähler sich bei seinen Blickbeschreibungen im typisch romantischen Wechsel von Behauptung und Widerruf verstrickt. Dieser doppelte Boden überträgt sich auf die Textkonstitution: „Herrgott – warum schreibe ich das nur? Kein Wort ist wahr davon. *Es ist, als ob* mir jemand die Feder führe." (SP 141)[230]

Im Vergleich mit dem romantischen Fensterblick wird der Subjektivierungsgrad im neoromantischen Text noch einmal erhöht: Wo in romantischen Erzählungen häufig heterogene Perspektiven vorgeführt werden, die sich postwendend widersprechen (und die Einzelperspektive so hinterfragen), braucht der Binnenerzähler des Tagebuchs kein solches Korrektiv von außen. Mit jedem Blick sieht er die schwarze Clarimonde im Fenster wieder, über mehrere Wochen verteilt, und die Zweifel an ihrer Gestalt kommen Braquemont ganz von selbst: „Mir ist manchmal, als ob es eine andere Clarimonde gar nicht gäbe, als die ich dort am Fenster sehe und die mit mir spielt." (SP 128) Keine andere Figur blickt in diesen Wochen überhaupt in das Fenster, sodass Braquemont mit seinen Blicken alleingestellt ist.

Ganz am Ende des Textes kommt aber doch eine Instanz hinzu, die zwar nicht Braquemonts Fensterblick nachvollzieht, aber als außenstehender Kommentator einen Blick hinter die Kulissen erlaubt. Anders als in den vorherigen Ewers-Erzählungen umschließt ein Rahmenerzähler das fiktive Tagebuch, um im weitgehend nüchternen Stil zuerst die Ausgangssituation der drei Morde, anschließend auch den Tod des Braquemont am „Fensterkreuze" (SP 101), wie

[228] Vgl. Brüggemann: Das andere Fenster sowie Lange: Architekturen der Psyche.

[229] Vgl. Claudia Barnickel: Serapiontisches Prinzip/‚Prinzip der Duplizität'. In: Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (Hg.): E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 395–400.

[230] Hervorhebung ausnahmsweise R.S.

bei den vorangehenden Toten, zu berichten. Über den ontologischen Status der Clarimonde-Erscheinung gibt der letzte Satz der Erzählung einen Hinweis:

> Auf dem Tische lag das Tagebuch des Mediziners. Der Kommissar las es und begab sich sofort in das gegenüberliegende Haus. Er stellte dort fest, daß die zweite Etage seit Monaten leer stand und unbewohnt war – (SP 146)

Kann man dieser Aussage des Rahmenerzählers trauen? Zunächst blickt er in das Haus der Clarimonde durch die Augen des „Kommissar[s]", der sich aber – trotz einer vorschnellen Interpretation der Johannes-Offenbarung (SP 111) –[231] als rationalistische und durchaus zuverlässige Figur erwiesen hat. Ebenso wenige Anzeichen gibt es dafür, dass der Rahmenerzähler insgesamt unzuverlässige Informationen preisgibt. Nah an den Fakten und am Material berichtet er ohne subjektive Meinung von den Umständen der Morde, wobei nicht leicht zu greifen ist, ob sich der Erzähler innerhalb oder außerhalb der erzählten Welt befindet. Zwar findet sich keine Textstelle, die in dieser Frage Eindeutigkeit herstellt, doch der Umgang mit dem Material spricht dafür, dass der Rahmenerzähler intradiegetisch und zu einem späteren Zeitpunkt auf das vorliegende Wissen über den Fall zugreift. „Erst später, nach dem Abenteuer des Mediziners, erinnerte man sich wieder daran" (SP 106 f.): Solche Formulierungen markieren zum einen den Wissensvorsprung des Erzählers, zum anderen aber auch eine Begrenztheit seiner Informationen, da sie sich aus dem Faktenwissen einer späteren Zeit herleiten, nicht aber aus dem auktorialen Allwissen über den Tathergang. Vielmehr stützt der Rahmenerzähler seine Aussagen stets auf Quellen („Tagebuch", „Kommissar", „Berichte", SP 106–108), sodass sich der Text als eine fiktive Reportage lesen lässt, die von einer (intradiegetischen) Herausgeberfiktion eingerahmt wird. Dies passt zu seiner Erstveröffentlichung als Beilage des *Berliner Tageblatts*; dann auch zu den Rückmeldungen verwirrter Leser; und schließlich zur Erzählstrategie von Ewers, der auch hier größtmögliche Objektivität über eine phantastische Begebenheit zu erzeugen versucht.[232]

Die Installation eines Rahmenerzählers, wie er auch in anderen Texten von Ewers' Erzählbänden gelegentlich auftaucht,[233] rückt den Text dabei näher in die Richtung traditionell romantischer Literatur.[234] Motivische und verfahrenstechnische Hinweise liegen damit zuhauf vor, um den Text als ‚neoromantisch'

---

[231] Vgl. oben, Anm. 225.

[232] Kugel: Ohne Tabu, S. 136 berichtet, dass die Redaktion des Tageblatts „ca. 500 Zuschriften" erhielt, „die eine Erklärung für die Vorgänge der rätselhaften Erzählung verlangten". Ewers erklärte anschließend im *Berliner Tageblatt*, die geschilderten Begebenheiten seien vor 42 Jahren tatsächlich passiert und ihm von einem Herrn Franz Zavrel aus Prag erzählt worden. Zwei Zeugen, Franz Zavrel und ein Dr. Hanel, bestätigten diese Geschichte demnach öffentlich.

[233] So z. B. in *Der letzte Wille der Stanislawa d'Asp* oder *Der Tod des Baron Jesus Maria von Friedel*, beide in Ewers: Die Besessenen. Überhaupt weisen die späteren Erzählungen zunehmend Rahmenstrukturen auf, wohingegen die früheren Texte zur radikalsubjektiven Rollenprosa neigen (entsprechend werden *Die Blauen Indianer*, anders als diese Texte, bereits auf 1906 datiert).

[234] Vgl. oben, Abschn. 3.2.2.

zu klassifizieren. Ob aber eine Romantik als Erzählstrategie vorliegt, wie sie mithilfe des Modellansatzes greifbar wird, gilt es in seinen Aktualisierungen und Transformationen nun genauer zu prüfen. Als erstes tritt eine Diagnose der Fragmentierung, wie sie das Modell annimmt, an vielerlei Stellen ins Auge, ganz konkret in der fortschreitenden Aufspaltung des Richard Braquemont in verschiedene Persönlichkeiten:

> Es war, als ob gar nicht ich selbst das tue, sondern irgendein Fremder, den ich beobachte. Nein, nein – so war es nicht! Ich, ich tat es wohl – und irgendein Fremder beobachtete mich. Eben der Fremde, der so stark war und die große Entdeckung machen wollte. Aber das war ich nicht – (SP 140)

Diese Formulierung im letzten Viertel des Tagebuchs ist aufschlussreich: Der externalisierte „Fremde" ist deckungsgleich mit dem spitzbübischen, rationalistischen Braquemont vom Beginn der Erzählung, der medizinische Bücher wälzte und das Rätsel um die mysteriösen Morde in Paris auflösen wollte (SP 112). Im Textverlauf aber schält sich sein Bücherwissen gemeinsam mit der optischen Realität mehr und mehr als etwas ‚Fremdes' von ihm ab, was sich über einzelne Stationen der Entrationalisierung verfolgen lässt. „Dazu studiere ich tüchtig, ich merke ordentlich, wie ich in Schuss komme" (SP 116), so die Situation am 7. März, die sich schon drei Tage später ändert: „Ich kann nicht gerade sagen, daß ich viel studiert habe: ich habe Luftschlösser gebaut und von Clarimonde geträumt" (SP 120). Schon zwei Tage später steigert sich diese Tendenz drastisch: „Nur das Auge nimmt die Buchstaben auf, mein Hirn lehnt aber jeden Begriff ab. Komisch! Als ob es ein Schild trage: Eingang verboten." (SP 122 f.)

Braquemont fragmentiert im Laufe der Geschichte somit seine eigene Identität und stülpt sie einmal auf den Kopf, was simultan durch eine voranschreitende Isolation auf dem Hotelzimmer – „Ich spreche mit keinem Menschen mehr" (SP 130) – wie auch durch die Beobachtungsszenarien mit Clarimonde forciert wird. Ein neues Element im Vergleich zur Romantik stellt dabei das optische „Spiel" dar (SP 126), auf das sich Braquemont mit der schwarzen Spinnerin einlässt. Erstaunlich selten wurde dabei in den Untersuchungen hervorgehoben, dass der Fensterblick in den täglichen Nachahmungsübungen auch als ein Spiegel semantisiert wird, der Braquemonts eigene Bewegungen zurückwirft. Die Beschreibungen des Fensterspiels aber lassen kaum Zweifel über diese Konnotation:

> Wir haben ein seltsames Spiel gefunden, Clarimonde und ich; wir spielen es den ganzen Tag lang. Ich grüße sie, sogleich grüßt sie zurück. Dann trommle ich mit der Hand gegen die Scheiben, sie sieht es kaum und schon beginnt auch sie zu trommeln. […] Ein richtiges Kinderspiel, und wir lachen beide darüber. Das heißt – eigentlich lacht sie nicht, es ist ein Lächeln, still, hingebend – genau so glaube ich selbst zu lächeln. (SP 126)

Was Braquemont als „eine gewisse Gedankenübertragung" interpretiert (SP 126), lässt sich kippfigurhaft ebenso als die Fehldeutung seines eigenen, verzerrten Spiegelbildes auslegen. Die Hinweise auf diese Lesart sind offen ausgestellt: „Clarimonde folgt den Bewegungen in dem kleinsten Bruchteil einer Sekunde", so

Braquemont, „sie hat kaum Zeit, sie zu sehen und führt sie schon selbst aus; manchmal scheint es mir, als ob es gleichzeitig wäre." (SP 126) Schließlich erarbeitet sich der Binnenerzähler komplexe Gestenfolgen, die er mithilfe von Notizen vor dem Fenster aufführt. Doch Clarimonde als Spiegel bereitet die Aufgabe keine Probleme – „es war erstaunlich, wie schnell sie mich verstand". (SP 138)

Neben der romantischen Vitalisierung des eigenen Spiegelbildes, in das sich Braquemont wie schon Nathanael erotisch verguckt, mischt sich zugleich eine medienreflexive Note in die Erzählung hinein. Die Paradigmen von ‚Spiel' und ‚Spiegel' werden durch kurze, aber markante Stellen auch mit dem ‚Theater' verknüpft: Neben den Nachahmungsgesten am Fenster, die selbst den Charakter einer theatralen Aufführung erhalten, räumt der Text in der nur knappen Rahmenerzählung einigen Platz ein, um die Schauspielerin „Mary Garden" auftreten zu lassen, „den Star der Opéra-Comique, [die] in ihrem Rénault vorfuhr" (SP 105). Mary Garden stellt eine reale Person dar, die zeitgenössisch besonders für ihre Rolle der Mélisande nach Maurice Maeterlinck bekannt war – Claude Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* wurde, mit Garden in der Hauptrolle, in der Pariser „Opéra-Comique" am 30. April 1902 uraufgeführt.[235] Im Text erwirbt die Schauspielerin jene rote Gardinenschnur, an der sich zuvor die drei Opfer erhängt hatten, und zwar: „[e]inmal weil das Glück brachte und dann – weil es in die Zeitungen kam." (SP 106) Ein ungleich größeres Medienecho wird dabei in Aussicht gestellt, wären die Morde nicht „mitten in der Saison" geschehen (SP 106).

Die zeitgenössische Medien- und Theaterlandschaft, in dessen kulturellem Zentrum sich das Hotel Alfred Stevens nahe des Montmartre befindet (SP 103),[236] wird für die Verirrungen des Subjekts Braquemont tatsächlich mitverantwortlich gemacht. Exemplarisch verpasst er an auffälliger Stelle eine letzte Möglichkeit, sich vor dem zwanghaften Zauber Clarimondes zu retten – zugunsten eines potenziellen Ruhms im sensationslustigen Paris:

> Dann wußte ich: wenn ich jetzt hinausgehe, bin ich gerettet; und ich empfand wohl, ich *konnte* jetzt gehen. Trotzdem ging ich nicht. Das war, weil ich das bestimmte Gefühl hatte: du hältst das Geheimnis fest in beiden Händen. – *Paris* – du wirst Paris erobern!
> Einen Augenblick war Paris stärker als Clarimonde. (SP 138 f.)

Der Text macht an mehreren Stellen deutlich: Die erotische Anziehungskraft, die Braquemont in den Tod reißt, steht in enger Verbindung mit dem Pariser Theaterviertel, das zunächst Ruhm verspricht und in der Isolation des Hotelzimmers endet. Ursprünglich aus dem provinziellen Verdun stammend, gibt sich Braquemont bei seiner Ankunft noch als unbeschriebenes Blatt: „Ich bin wirklich keine sehr verliebte Natur", gesteht er, „und meine Beziehungen zur Frau sind immer sehr kärglich gewesen. […] Ich habe also nicht viel Erfahrungen". (SP 117) Nun

[235] Vgl. Strohmann: Rezeption Maeterlincks, S. 327.

[236] Auch das „Hotel Stevens" in der „Rue Alfred Stevens 6" (SP 101) existierte wirklich, und Ewers hat sich nach eigenen Angaben dort zuvor aufgehalten, vgl. Kugel: Der Unverantworliche, S. 130.

aber kommt der Vorstadtbube ins Pariser Montmartre, um sich durch eine medial vernetzte Erotik vor Ort spinnenhaft infizieren zu lassen.

Damit stellt die erwachende Erotik eines jungen Studenten insgesamt das zentrale Motiv und Handlungsereignis dar, mit dem sich die nachgeordneten Paradigmen – Blick, Spiel, Spiegel und Theater – verbinden. Auf diese Fährte stößt schon der Name „Lilith“ (SP 99), der als Prätext – wie das „Blut der Väter“ in den *Blauen Indianern* (BI 57) – der Erzählung vorangestellt wird.[237] Die mythische Lilith wurde, laut apokryphen Überlieferungen verschiedener Glaubensrichtungen,[238] als erste Frau Adams aus dem Paradies verbannt und bürgt im kulturellen Wissen der Jahrhundertwende für das mörderische Potenzial sinnlicher Frauen.[239] Vor allem in der jüdischen Kultur ist der Lilith-Mythos bis weit ins 20. Jahrhundert verbreitet: Lilith fungiert dort als „Entführerin neugeborener Babys und lüsterne Verführerin schlafender Männer“, sodass Artefakte oder ein rituelles Streichen über die Lippen der Schlafenden vor Lilith schützen sollen.[240] Im Ewers-Text setzt der Lilith-Verweis, ganz konkret, einen Akzent auf zweierlei Aspekte: einmal auf Clarimonde als die prototypische *femme fatale*, wie sie häufig in den literarischen Texten der Zeit auftaucht, und zum anderen auf eine semantische Verbindung von Tod und erotischer Anziehungskraft, die Braquemont zum Verhängnis wird. Klaus Lindemann hat dargelegt, inwiefern *Die Spinne* in dieser Semantik das Freud’sche Theorem von Eros und Thanatos um einige Jahre vorwegnimmt,[241] und tatsächlich reflektiert Braquemont in mehreren Passagen die sensualistische Gleichzeitigkeit von Wollust und Todestrieb:

> Clarimonde – ja, ich fühle mich zu ihr hingezogen. Aber da hinein mischt sich ein anderes Gefühl, so, als ob ich mich fürchte. Fürchte? Nein, das ist es auch nicht, es ist eher eine Scheu, eine leise Angst vor irgend etwas, das ich nicht weiß. Und gerade diese Angst ist es, die etwas seltsam bezwingendes, merkwürdig Wollüstiges hat, die mich von ihr abhält und doch näher zu ihr hinzieht. (SP 129 f.)

[237] Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit wirft Sennewald: Phantastik und Jugendstil vor, dass die Prätexte in den frühesten Ausgaben nicht vorhanden seien, was wiederum nicht zutrifft. In der hier verwendeten Erstausgabe von 1908 (vordatiert auf 1909) sind die Prätexte vorhanden und semantisch relevant.

[238] Im jüdischen Talmud, in aramäischen Zaubertexten, im Sohar und auch in wenigen Stellen des Alten Testaments ist die Lilith-Figur zu finden. Vgl. Swantje Christow: Der Lilith-Mythos in der Literatur. Der Wandel des Frauenbildes im literarischen Schaffen des 19. und 20. Jahrhunderts. Aachen 1998, S. 9–21.

[239] Vgl. ebd. Lilith und die Spinne haben als literarische Symbole in ihren Traditionen allgemein eine größere Schmittmenge, vgl. Christiane Weller: Spinne. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar 2012, S. 417–418.

[240] So eine knappe, etwas reißerische Formulierung aus einem Artikel von Sara Lemel: Spucken gegen den bösen Blick. In: Jüdische Allgemeine (18.5.2010). http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/7463 (letzter Zugriff am 23.11.2018). In einem losen Zusammenhang taucht der Lilith-Mythos auch mit dem Aberglauben des ‚Bösen Blicks‘ auf, der für Neugeborene gefährlich sei, vgl. ebd.

[241] Vgl. Lindemann: Eros und Thanatos, demzufolge Ewers das „Wechselspiel von Eros und Thanatos“ schon vor Freud (in *Jenseits des Lustprinzips*, 1920) ausformuliere, ebd., S. 67.

Nimmt man diese Passage beim Wort, dann ist es der Nervenkitzel vor dem Ungewissen, genauer: vor dem Tod, was die erotische Anziehungskraft, das „merkwürdig Wollüstige[]“ auf Braquemont ausübt. Im Fensterblick, als Spiegel gedeutet, entdeckt er damit eine unterbewusste Triebkraft in sich, die ihn zum Tod und zur Frau zugleich hinzieht.

Braquemont verhält sich damit haargenau wie die tierische Spinne, deren biologisches Liebesspiel er kurz zuvor in einem „Hoffenster“ beobachtet (SP 123). Dieses „kleine[] Schauspiel“ (SP 123), in dem eine weibliche Spinne ihren Liebhaber verspeist, tritt in Analogie zu dem „seltsame[n] Spiel“ (SP 126), das Clarimonde und er über das Fenster hinaus treiben:

> Mir ist, als liefe ich in großem Kreise weit um sie herum, käme hier ein wenig näher, zöge mich wieder zurück, liefe weiter, ginge an einer anderen Stelle vor und dann schnell wieder zurück. Bis ich endlich – und das weiß ich ganz gewiß – doch einmal hin muß zu ihr. (SP 130)

Die romantische Sehnsucht wird hier in einen triebhaften Drang überführt: Mithilfe des Spinnen-Motivs findet eine Biologisierung des unendlichen Strebens statt, das zugleich als unbewusster Geschlechtstrieb entlarvt wird. Analog zu Maeterlincks *La Vie des abeilles* (1901) – und später zu Ewers’ eigenem Werk über *Ameisen* (1925) – erweckt die Analogie mit der Spinne jenen zeitgenössisch beliebten Effekt, im Tierverhalten etwas über die unbewussten Instinkte des Menschen zu illustrieren. Von den zahlreichen Intertexten zum Spinnenmotiv, die schon Lindemann anführt, fungiert damit vor allem Wilhelm Bölsches *Liebesleben in der Natur* (1898) als ein wichtiger Ausgangspunkt für die Erzählung:

> Im Liebesleben der Spinne, das […] vielleicht bis auf die Steinkohlenzeit zurückreicht, ist ein Problem noch nicht ordentlich gelöst, das eigentlich ans Herz aller Liebe greift: Das Problem vom Unterschied des Fressens und des Liebens. […] In diesem Sinne gilt das Wort, daß das Fressen eine Urbedingung der Liebe war, — kein Gegensatz, sondern eine reinliche logische Voraussetzung.[242]

Auch Bölsche sucht im Paarungsverhalten der Tiere nach urbiologischen Evidenzen, in diesem Fall nach Hinweisen auf das „Herz aller Liebe“. Es ist exakt jene Paarung von Fressen und Lieben, die im Freud’schen Eros und Thanatos wiederkehrt und in Ewers’ *Spinne* literarisch ausstaffiert wird. Der Text experimentiert also mit einer These: Liebesqualen und Todestrieb sind möglicherweise, so die Semantik nach Bölsche, biologisch verwandt und weisen in ihrer Verschränkung auf einen Urtrieb der modernen Liebe hin. Bei Bölsche wie bei Ewers zeigt sich der tödliche Liebestrieb dabei ganz konkret am Beispiel der „Kreuzspinne“ (SP 123), und in der Erzählung postwendend auch bei Richard Braquemont.

Im Erzähltext aber wird die Kombination von Fressen und Lieben keineswegs nur als Hypothese behandelt. Durch die Fokalisierung auf Braquemont wird sie

[242] Bölsche: Liebesleben in der Natur, S. 324.

vielmehr zu einer absoluten Synthese hochstilisiert, die eine persönliche Erlösung für den isolierten Medizinstudenten verspricht. Eine Stelle im letzten Tagebucheintrag nimmt genau jene Reflexionen auf, die Braquemont zuvor unter Vorbehalt ausgeführt hat, und überschreibt sie im Sinne der höchsten Erkenntnis:

> Nein, das kann man nicht mehr Angst nennen, was ich empfinde. Es ist eine entsetzliche, beklemmende Furcht, die ich doch nicht eintauschen möchte um nichts in der Welt. Es ist ein Zwang so unerhörter Art, und doch so seltsam wollüstig in seiner unentrinnbaren Grausamkeit. [...] Ich warte nur, um diese Qualen noch länger auszudehnen, ja das ist es. Diese atemlosen Leiden, die höchste Wollust sind. Ich schreibe, schnell, schnell, um noch länger hier zu sitzen, um diese Sekunden der Schmerzen auszudehnen, die meiner Liebe Lüste ins Unendliche steigern – (SP 143 f.)

Kurz vor seinem Selbstmord hat sich Braquemonts Übergang in den erotomanen Wahnsinn damit vollzogen: Eine Mischung aus Todessehnsucht und Liebesqual präsentiert sich ihm als Synthese-Konzept, in dem Braquemont seine persönliche Unendlichkeit findet.

Hier zeigt sich anschaulich der Unterschied eines neoromantischen Synthese-Konzeptes im Vergleich zur Romantik: Etwas Transzendentes, für alle Zeiten Gültiges wird in einem einzelnen Trieb entdeckt, der sich für den Protagonisten zum höchsten Prinzip entwickelt, aber nicht alle diegetischen Phänomene aufschließen bzw. erklären kann. Die Synthese bezieht sich faktisch nur noch auf einen Teilbereich, während im romantischen Zauberwort die ganze „Welt [anhebt] zu singen".[243] Trotzdem wird die todbringende Erotik vom Text als Universalsynthese behandelt, da es Braquemont subjektiv so vorkommt, als habe er den Schlüssel zur Überwindung der Fragmentierung gefunden. Im Kontrast mit dem Außenblick des Rahmenerzählers aber besteht kein Zweifel darüber, dass Braquemont in seiner Versteigung auf den einen archimedischen Punkt übertreibt: Ob Erotik als säkulare Norm nun taugt oder nicht, sie fungiert nicht einmal potenziell als das absolute, letztbegründbare und einzige Prinzip, das Braquemont in sie hineinprojiziert. Dabei ist zusätzlich interessant, dass gerade das Lilith-Paradigma jene unendliche Annäherung der Romantik bereits impliziert: Die erotischen Leiden, wie sie Braquemont beschreibt, implizieren als Synthese-Konzept schon die eigene Unerfüllbarkeit. Qualvolle Liebessehnsucht gilt hier als unendliches Gefühl für das Absolute, das sich zeigt, sobald sich Braquemont seinen eigenen Trieben unterwirft: Das Fensterspiel zwischen Braquemont und Clarimonde hat sich inzwischen umgekehrt, sodass der Student jetzt erkennt, dass er selbst unbewusst den Fenstergesten der Clarimonde gefolgt ist. „Und ich kann gar nicht sagen, welch wundervolle Lust es ist, dieses Besiegtwerden, dieses Hingeben in ihren Willen." (SP 141 f.)

Gibt es also noch eine romantische Kippfigur innerhalb des Textes, laut der Braquemonts Schlüssel, den er in der Liebesqual gefunden hat, zwischen Gültigkeit und Wahnsinn changiert? Dass die Fenster-Erscheinungen im Hotel immer

[243] Eichendorff: Wünschelrute, S. 121.

auch auf die Wahnvorstellungen des Braquemont zurückzuführen sind, erweckt zunächst den Anschein einer Ambiguität. Es ist nicht eindeutig klar, könnte man meinen, ob Clarimonde tatsächlich visuell in dem Zimmer erblickt wird oder nur als Produkt der inneren Einbildung fungiert. Tatsächlich aber schafft es der Text nicht im romantischen Sinne, zwei kohärente Lesarten anzubieten, zwischen denen die Erzählung am Ende oszilliert. Gegen die Lesart eines Wahnsinns Braquemonts sprechen vor allem zwei Argumente, die beide vom (zuverlässigen) Rahmenerzähler ausgehen: Erstens sind vier Morde – unabhängig voneinander – in ein und demselben Setting geschehen, was auf eine intersubjektive Gültigkeit des Phänomens Spinnenmord hindeutet. Für die wiederkehrende Verbindlichkeit spricht zum Beispiel, dass keine (männliche) Figur im Text überhaupt durch das Fenster blicken kann, ohne ermordet zu werden. Man hat es also mit einem potenziellen Wahn zu tun, der jeden Mann zwangsläufig ergreift, sobald er sich in die Situation des Hotelzimmers begibt – ob Schauspieler, Schutzmann, Familienvater oder Medizinstudent.

Zweitens aber, und hier tendiert die Erzählung zu einem wunderbaren „Mystizismus“,[244] ist der Fund jener aus dem Mund krabbelnden Spinne, die bei genau drei der vier Toten beobachtet wird, rational nicht zu erklären. Vor allem Braquemonts Todesschilderung wirft unbeantwortbare Fragen auf, da die Spinne auch noch optisch mit Clarimonde überlagert wird:

> Die Lippen waren auseinandergezogen, die starken Zähne fest übereinandergebissen. Und zwischen ihnen klebte, zerbissen und zerquetscht, eine große schwarze Spinne, mit merkwürdigen violetten Tupfen. (SP 146)

Die Option einer zufälligen Erscheinung (beispielsweise einer Hausspinne, die später in den Mund des Toten gekrabbelt sein könnte) wird durch das Zerquetschen der Spinne im Todesmoment ausgeräumt. Die Spinne ist zudem durch die violetten Tupfer eine Variation Clarimondes, die sich offenbar aus Braquemonts Innerem herausschält. Selbst, wenn man jene Kreuzspinne, die Braquemont zuvor im „Hoffenster“ gesehen hat (SP 123), in ein komplexes visuelles Spiegelsetting einbezieht – Braquemont könnte in seinem Fenster eine gebrochene Spiegelung jener Spinne aus dem Hof gesehen und im Wahn hochstilisiert haben –, bleibt das Aufkreuzen eben dieser Spinne im Todesmoment zwischen seinen Zähnen mehr als unwahrscheinlich. Außerdem wandelt im Hoffenster ja eine „Kreuzspinne“ herum (SP 123), die nicht für ihre violetten Punkte bekannt ist.[245]

Damit lässt sich diese Erzählung nur im Wunderbaren auflösen – allerdings keineswegs zwangsläufig, wie von Sprengel gedeutet, als Metamorphose der Frau in

---

[244] Der objektsprachliche Begriff ‚Mystizismus‘ wird zur Jahrhundertwende in literarischen und auch wissenschaftlichen Diskussionen verwendet, um die Philosophie Maeterlincks zu beschreiben, so exemplarisch bei Coellen (NR 3) und Drews: Maeterlinck als Phlisoph, S. 234. Ob er auch als metasprachlicher Begriff im Kontext der Jahrhundertwende taugt – im Sinne einer konkreten Spielart wunderbarer Literatur um 1900 – wird im Fazit zu Ewers, Abschn. 3.2.5 evaluiert.

[245] Vgl. Heiko Bellmann: Spinnentiere Europas. Kosmos-Atlas. Stuttgart ^{3}2006, S. 128.

eine Spinne, die sich vampirhaft zwischen den Häusern der Rue Alfred Stevens bewegt.[246] Die Spiegelmotive machen deutlich: Braquemont, wie auch die anderen Männer, entdecken durch die optische Spiegelung einen erotomanen Trieb in sich, abgespeichert in ihrem Unterbewusstsein, der aber ganz materiell in ihrem Todesmoment als violette Spinne aus ihnen hervorkrabbelt. Es findet also eine Materialisierung des psychologischen Todes- bzw. Liebestriebs statt: Die Spinne war, wie die Tatort-Beschreibungen vorführen, die gesamte Erzählzeit in Braquemont selbst versteckt, trieb dort ihr optisches Unwesen und drängt schließlich aus dem Mund der Toten wieder heraus. Nimmt man die textinternen Informationen zusammen, besteht hierin die wahrscheinlichste Lesart des Textes.

Es gibt schließlich noch eine dritte Lesart, die zwar Kontextwissen erfordert, aber mit Blick auf Ewers' Poetik nicht abwegig ist. Tatsächlich könnte es sich bei der schwarzen Spinne mit ihren violetten Punkten um die Europäische Schwarze Witwe handeln, die sich geographisch auch in Frankreich auffinden lässt.[247] Neben der passgenauen Optik (schwarz mit farbigen Punkten) wird ihr zugeschrieben, durch ihren Biss beim Menschen den sogenannten „Tarantismus" auszulösen: Das Nervengift der Witwe führe zu unwillkürlichen Zuckungen und neuromuskulären Entladungen, die sich bis zur epidemischen „Tanzwut" steigern können, wie sie besonders für das 14. und 15. Jahrhundert belegt ist.[248] Da sich Ewers im Zuge seines Großprojektes über *Rausch und Kunst*, das schließlich nur in einen Essay mündete (1908), eindringlich mit Giften und ihren Nervenwirkungen auf den Menschen beschäftigte, ist es nicht unwahrscheinlich, dass er auf das Tarantismus-Phänomen gestoßen ist.[249]

Im Zuge dieser Deutung wären Braquemont wie auch die anderen Opfer von einer violett gepunkteten Spinne gebissen worden, was jeweils zwanghafte Handlungen sowie eine (medizinisch nicht verbürgte) halluzinogene Wirkung nach sich zog. Auch dann aber müsste sich die Spinne innerhalb der erzählten Zeit auf unwahrscheinliche Weise im Körper des Braquemont aufgehalten haben und sich von dort aus in seine Optik zwängen, womit die mystizistischen Züge auch aus dieser Lesart nicht herauszustreichen sind. Wieder changiert der Text damit eben nicht zwischen einer realistischen Lesart, die Clarimonde ausschließlich im Wahnsinn

[246] Vgl. Sprengel: Symbolismus Deutschland, S. 134: „Der Leser muss diesen Selbstmord (und die vorhergehenden) als Zwangshandlung unter dem suggestiven Diktat einer schönen Spinnerin im gegenüberliegenden Fenster deuten, ja er muss diese – vom Schreiber ‚Clarimonde' getaufte – Frau als Metamorphose derselben Spinne begreifen, die bei dreien der vier Selbstmörder gesichtet wurde und deren zerquetschte Reste der tote Diarist im Mund trägt."

[247] Vgl. Bellmann: Atlas Spinnentiere, S. 76 f.

[248] Vgl. Gregor Rohmann: Tanzwut. Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts. Göttingen 2013, S. 22–30, der das Tanzwut-Phänomen primär als ein emisches Krankheitsbild versteht, evoziert durch eine religiös-spirituelle Kultursemiotik.

[249] Über die Recherchen zum geplanten Werk *Rausch und Kunst* berichtet Kugel: Der Unverantwortliche, S. 90–92: Zunächst als großes Projekt geplant, das im Austausch mit Toxikologen entstehen sollte, mündet der Plan in nur wenige Aufsätze. Auf Capri intensivieren sich außerdem Ewers' eigene Drogenexperimente, vgl. ebd.

des Individuums verorten würde, und einer wunderbaren Lesart, in der Clarimonde als Vampirspinne die Figuren verspeist. Beide Deutungen lassen sich nicht kohärent durchhalten, sodass die Erzählung stattdessen wissenschaftliche Hypothesen der Zeit übertreibt und in eine kippgefährdete Synthese zusammenmischt, die zwar schwer zu erklärende, aber dennoch empirisch stattfindende Textereignisse hervorbringt.

Trotzdem sind auch hier alle erzählerischen Effekte der Romantik im Text enthalten: Ein fragmentiertes Ich stößt auf etwas Absolutes, nämlich: auf einen Todestrieb, der auf die unveränderliche Naturkraft im Universum hinweist, welche sich aber nur in der Sehnsucht bzw. im ewigen Streben realisiert. Das Synthese-Konzept ist in sich brüchig und durch unendliche Annäherung selbst kippfigurhaft. Spätestens in dieser Erzählung aber transformiert sich das Romantische zu etwas ‚Mystischem': Demnach existiert etwas hinter den Erscheinungen, das sich zwar nicht benennen lässt, aber doch ontologisch feststellbar ist. Die Romantik hingegen zieht noch in den Zweifel hinein, ob es einen archimedischen Punkt der Synthese gibt – oder ob er nur als Erfindung der Subjekte in die Irre leitet. Die Existenz einer versteckten Naturkraft ist im Romantischen möglich, aber nur potenziell; in der Ewers-Erzählung hingegen zeigt sich die Naturkraft in einem psychologischen Trieb, der noch nicht hinreichend erforscht wurde. An der grundsätzlichen Existenz aber, an dem „Lied in allen Dingen", ist aufgrund einer wissenschaftlichen Fundierung im kulturellen Wissen der Jahrhundertwende kein Zweifel mehr zu streuen.

3.2.5 Fazit: Aktualisierungen von Romantik bei Hanns Heinz Ewers

Mit den frühen Erzählungen von Hanns Heinz Ewers liegen erzählerische Grenzfälle vor, die mit Blick auf das Romantische und ihre Wiederaufnahme zur Jahrhundertwende einige Aufmerksamkeit verdient haben. Im Überblick über die drei behandelten Erzählungen zeigt sich, dass die Texte unterschiedlich nah an einem Modell Romantik operieren: Zwar sind die romantischen Effekte in allen drei Texten nachweisbar, die Stellschrauben von Fragmentierung, Synthese und Kippfigur aber werden jeweils sukzessive verändert. Wo das *Tagebuch eines Orangenbaums* vor allem eine diagnostizierte Partikularisierung des Individuums erhöht und in die radikalsubjektive Fokalisierung der Routines einschreibt, hat sich mit Blick auf *Die blauen Indianer* die romantische Kippfigur bereits nachweisbar in ihrem Geltungsbereich verkleinert. Am weitesten entfernt vom Romantischen im textanalytischen Sinne ist schließlich *Die Spinne*: In dieser Erzählung muss man eine wunderbare, auch im wissenschaftlichen Horizont der Zeit nicht vorstellbare Materialisierung von Trieb in eine gespenstische Spinne hinnehmen, um zu plausiblen Lesarten der Erzählung zu gelangen. Dennoch partizipieren alle drei Erzählungen, wie auch die restlichen Texte der frühen Erzählbände, produktiv an einem Modell von Romantik, da sie die Frage nach einer Transzendierung des

Individuums in Anlehnung an romantische Intertexte und Darstellungsstrategien behandeln.

Diese Gradveränderung des Romantischen, das in kleinen Schritten allmählich seine Verbindlichkeit verringert, soll im Folgenden anhand der drei modellkonstitutiven Säulen genauer beschrieben werden. Zuerst hat sich die *Fragmentierung*, also die Diagnose einer Partikularisierung von Gesellschaft und ihrer Individuen, in den neoromantischen Texten von Hanns Heinz Ewers noch einmal drastisch verschärft. Alle Erzählungen nehmen radikalsubjektive Perspektiven ein und verringern im Vergleich zur Romantik heterodiegetische Blicke im Text, wobei Rahmen und (schein-)objektive Kommentare tendenziell wegfallen. Dass es aus der Subjektivität kein Entkommen gibt, zeigt sich im zeitgenössisch beliebten Verfahren der konsequenten Rollenprosa, hier auch: Routines genannt. Eine Ich-Dissoziation kann dabei, wie das Beispiel des Medizinstudenten Braquemont illustriert, potenziell jeden treffen; und bei Ewers werden sonderbare, aber durchaus gesellschaftlich integrierte Figuren durch einen Anstoß von außen in den fragmentierenden Wahnsinn getrieben. Die Wahrscheinlichkeit, durch Sensationen auf den Nerven isoliert zu werden, gilt nicht mehr nur für den genialischen Dichter, sondern ist insgesamt in einer fragilen Gesellschaft erhöht.

Zweitens hat die gesteigerte Fragmentierung in diesen Erzählungen auch die *Synthese*-Konzepte eingeholt. Wo die Romantik noch auf ein Zauberwort drängt, das – falls es sich überhaupt finden lässt – folgerichtig eine ganze Weltmetaphysik aufschließt, da beziehen sich die Zauberworte (im Plural), welche die Figuren bei Ewers finden, immer nur auf partielle Bereiche der Realität. Mögliche Säkularnormen wie der erotische Trieb, ein kruder Neo-Idealismus und der Sozialdarwinismus führen zwar auch bei den (Erzähler-)Figuren zur Einsicht in etwas Absolutes, doch die Individuen versteigern sich dabei deutlich in ein Einzelprinzip, dem kein Potenzial zugesprochen wird, als holistischer Weltenschlüssel zu fungieren. Unter dem Schleier zu Saïs verbirgt sich also nicht mehr das eine, große Naturgeheimnis, sondern viele, pluralisierte Einzelgesetze, die auch über die Erzählungen hinaus nicht verbunden werden. Dieser Grundstein der Ewers'schen Erzählbände zeigt sich anschaulich in den Prätexten, die den Erzählungen von *Die Besessenen* vorangestellt sind: Die erste Erzählung behandelt die „Liebe" als säkulare Norm, die zweite „Das Blut der Väter", die dritte dann „Lilith".[250] Innerhalb der Texte steigert sich mindestens eine Figur in den Glauben hinein, das jeweilige Paradigma sei der passgenaue Schlüssel zur Unendlichkeit und ersetze dabei Gott und die katholische Theologie. In Aneinanderreihung der einzelnen Erzählungen aber zeigt sich, dass bei Ewers verschiedene Einzeltheorien experimentell überzeichnet, also probeweise als Absolutes gesetzt werden, um nacheinander

[250] Ewers: Die Besessenen, S. 7, S. 57, S. 99. Die Erzählung *Der Spielkasten* beginnt mit dem Prätext „Letzte Kultur" (S. 147), *C.3.3.* mit „Logos" (S. 203), *Der Tod des Barons Jesus Maria von Friedel* mit „Das andere Ich" (S. 223) und *Delphi* schließlich mit „Der Gott" (S. 293).

im *Grauen* oder im Wahn der *Besessenen* zu enden. Das universelle Naturgesetz, so lässt sich schlussfolgern, ist im Vergleich mit der Romantik mittlerweile zerstückelt und hat sich in verschiedene Teilbereiche hinein pluralisiert.

Dass die Einzelfiguren in den Erzählungen aber immer noch an *einem* singulären „Metacode" festhalten,[251] dass sie also nicht auf die Pluralisierung des Absoluten reagieren können, führt die neoromantische *Kippfigur* dieser Texte vor. Es erscheint den Erzählerfiguren bei Ewers unmöglich, mehrere Naturgesetze gleichzeitig anzunehmen, und darin liegt ihr kippfigurhaftes Problem. In den beiden Erzählbänden wiederholt sich entsprechend die typisch romantische Formulierung des ‚Es war, als ob':[252] Mehrdeutigkeiten können in den homodiegetischen Blicken dieser Erzähler nicht ausgehalten werden, womit sie sich in die Behauptungen und Widerrufe der Romantik verstricken. Da die neoromantische Synthese inzwischen aber ihren Gültigkeitsbereich verkleinert hat, zielt auch die Kippfigur der Jahrhundertwende nicht mehr auf die gesamte Textwelt: Manche Prämissen, die sich an das kulturelle Wissen der Zeit anlehnen und sie gezielt übertreiben, werden von den Widersprüchen der Kippfigur ausgenommen, um so ein bestimmtes Theorem in letzter Konsequenz durchspielen zu können. In dieser Einklammerung der Kippfigur, die stufenweise voranschreitet, zeigt sich jetzt vor allem die Unfähigkeit der Individuen zur erkenntnistheoretischen Differenzierung: Erzähler stoßen auf Erscheinungen, die sie in einen kippfigurhaften Streit um das Absolute werfen. Diese Erscheinungen aber, wie das Gedächtnis der Teresita oder die verwandelte *Spinne*, können probeweise einen ontologischen Status beanspruchen. Zur Debatte steht nicht mehr die Existenz eines großen Naturschlüssels, sondern der Umgang der Individuen mit der Diagnose, dass verschiedene Metacodes bzw. Monismen koexistieren und konkurrieren.

Der *Problemhorizont*, unter dem die Romantik ihre literarische Strategie entwickelt, hat sich damit zur Jahrhundertwende verschoben. Kein Zauberwort kann in diesen Textentwürfen mehr den Schleier zu Saïs lüften, denn die Konzeption des Naturgesetzes hat sich grundlegend verändert. Nach Kant ist es jetzt nicht mehr unmöglich, das metaphysische Prinzip hinter den Dingen überhaupt zu entdecken, sondern: Es ist unmöglich, das pluralisierte Naturgesetz logisch zusammenzufügen. Das Problem in den Ewers-Texten stellt sich also wie folgt: Das Individuum kann nur mit einem Zauberschlüssel umgehen, doch das Absolute zeigt sich faktisch fragmentiert. Deshalb bleibt es für die Erzählerfiguren problematisch, die epistemologische Pluralität zu verarbeiten. Sobald sie einen – unter mehreren potenziellen – Metacodes finden, erkennen sie wahnhaft ein absolutes Prinzip darin, das aber fälschlicherweise heterogene Theorien ausschließt. Dieses Setting ist mit dem Modell Romantik so gut vereinbar, da in beiden Fällen ein Streben zum Absoluten vorhanden ist, das aber notwendigerweise enttäuscht wird bzw. vorläufig bleibt. Gleichzeitig aber sind Ewers' Texte neoromantisch, da sie

---

[251] So bezeichnet Baßler: Deutsche Erzählprosa, S. 119 die letztbegründbaren Sinnangebote innerhalb eines Textes, an denen sich eine Diegese ausrichtet. Vgl. oben, Abschn. 3.2.2.

[252] Auch Forschungen ohne Romantik-Bezug notieren in Ewers' Prosa „etliche der signifikanten ‚Als-ob' und ‚Mir-schien-als'-Varianten", so Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit, S. 178.

die Problemkonstellation verschärfen: Die Evidenz mancher Naturgesetze, z. B. nach Darwin, wird nicht angezweifelt, doch ihre logische Zusammenführung im Individuum zeigt sich, trotz eines starken Willens, als überfordernd.

Zusammengenommen, zeigt sich am Beispiel von Hanns Heinz Ewers eine Tendenz des Modells Romantik um 1900 zum Wunderbaren bzw. zu einem ‚Mystizismus', ohne dabei die charakteristischen Effekte des Romantischen aufzugeben.[253] In Ewers' Prosa (zumindest in zwei von drei hier analysierten Texten) lauert zweifelsohne etwas hinter der Fassade der Wahrnehmung.[254] Die historische Romantik hingegen zweifelt noch an jenem Absoluten hinter den Erscheinungen, da sie sich mit der Prämisse Kants auseinandersetzt, laut der sich über metaphysische Phänomene hinter der Vernunft keine sichere Erkenntnis gewinnen lasse.[255] Ewers' frühen Texte befinden sich gewissermaßen auf dem Weg, diese ironischen Zweifel schrittweise abzuschaffen: Heimliche ‚Naturgesetze' werden hier ontologisch angenommen, aber es ist die Auswahl zwischen mehreren fragmentierten Erlösungskonzepten, die jede Erkenntnis der Figuren wiederum auf romantische Weise erschwert. In Ewers' Erzählungen zeigt sich somit eine genuin romantische Ambivalenz auf Figurenebene, die sich aber strukturell verkleinert hat und kurz davor ist, die epistemologiekritische Funktion auszuschalten.

---

[253] Der Begriff ‚Mystizismus', wie er um 1900 für zur Beschreibung der Literatur Maeterlincks gebraucht wird, ließe sich möglicherweise auch metasprachlich wenden, um eine bestimmte, innovative Art schwarzromantischer Literatur um 1900 zu beschreiben. Mystizismus sei in diesem Sinne verstanden als eine Textstrategie, laut der übernatürliche Begebenheiten ontologisch angenommen werden, ohne sich mit rationalen Mitteln darstellen zu lassen. Neben Maeterlincks Texten ließe sich die Prosa H. P. Lovecrafts, die später auf Ewers zurückgreift, als Prototyp mystischer Texte heranziehen: Der Cthulhu-Mythos beispielsweise, wie er in Lovecrafts kanonischen Texten entworfen wird, beansprucht mit Monstern und Göttern einen ontologischen, wenn auch rational nicht darstellbaren Status. Dennoch lauert im Mystizismus ein Grauen hinter der Fassade der Wahrnehmung, was in der Romantik noch nicht derart zweifelsfrei der Fall ist. Mithilfe des Begriffs, der noch zu evaluieren wäre, ließe sich eine Transformation von ironischer Phantastik der Romantik hin zum mystizistischen Wundergrusel der Neoromantik beschreiben.

[254] Die Unterschiede zwischen den Einzeltexten bei Ewers lassen sich auch chronologisch verorten: Wo im *Tagebuche eines Orangenbaumes*, dem frühesten hier besprochenen Text (1905), noch der Rahmenblick fehlt und eine tatsächlich ‚romantische' Schwebe zwischen Behauptung und Widerruf entsteht, wird bei den *Blauen Indianern* als zweitem Text (1906) die Kippfigur bereits verkleinert, bis in *Die Spinne* (1908) tatsächlich ein Rahmenerzähler als Korrektiv auftritt. Eine derartige Entwicklung in Ewers' Werk zu einer sukzessiven Verstärkung wunderbarer Effekte (und damit zur Marginalisierung phantastischer Schweben) scheint auch mit Blick auf Ewers' weiteres Schaffen plausibel.

[255] Vgl. Novalis in den *Fichte-Studien* (1795/1796): „Durch das freywillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendliche freye Thätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch unsre Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, finden." Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hg. v. Paul Kluckhohn, Richard H. Samuel. Stuttgart 1977, S. 269 f. Auch wenn die Forschungen in diesem Aspekt, also: in der Frage nach der Ontologie romantischer Transzendenzvorstellungen, verschiedene Meinungen vertritt, kann gerade die Verweigerung wissenschaftlicher Eindeutigkeit in dieser Frage die Zweifel der literarischen Romantik unterstreichen.

Natürlich gilt es, mithilfe dieser Erkenntnisse nun das spätere Werk von Hanns Heinz Ewers kritisch zu durchleuchten. Ein Verdacht stellt sich bereits ein: Mit der Überwindung der Neoromantik, die in den 1910er Jahren überall im Diskurs für ihre passive Unentschlossenheit kritisiert wird, verschwindet (möglicherweise) auch bei Ewers die neoromantische Kippfigur zugunsten einer vollends wunderbaren Gruselliteratur. Dieser Hypothese folgend, fungierte die Neoromantik als Sprungbrett für eine weniger ambivalente Sehnsucht nach Metacodes bzw. Zauberformeln, in dessen Zuge archimedische Punkte pragmatisch und defragmentierend gesetzt werden. Textanalytisch erscheint die Kategorie einer *Schwarzen Neoromantik* damit hilfreich, um die Genese einer populären, phantastischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu beschreiben – und zwar in einem Ablösungs- und Transformationsprozess des Modells von Romantik. Allerdings kann nur unter Vorbehalt vermutet werden, dass die Texte von Gustav Meyrink, Karl Hans Strobl und Kurd Laßwitz eine ähnliche Zwitterstellung zwischen Romantik und jüngerer Science Fiction einnehmen – auch wenn bisherige Forschungen in genau diese Richtung weisen.[256] Das Modell Romantik jedenfalls scheint sich am Anfang des 20. Jahrhunderts wesentlich zu transformieren, und am Beispiel des frühen Ewers lässt sich beobachten, wie die literarischen Texte selbst an der Gültigkeit des romantischen Zweifels arbeiten, um sie womöglich bald über Bord zu werfen.

3.3 Immer nach Hause: Das Problem der romantischen Ironie beim frühen Hermann Hesse

Überblickt man die jüngere Forschungsliteratur zu Hermann Hesse, dann sticht ein Themenkomplex heraus, der seit ungefähr zwanzig Jahren die Diskussion über den Autor dominiert. *Hermann Hesse und die literarische Moderne*, so lautet exemplarisch die Überschrift eines besonders sichtbaren Sammelbandes, der seinem Titel gemäß zwei antagonistische Felder zu kombinieren versuchte:[257] Wo Hesses Modernität Anfang der 2000er Jahre noch als contradictio in adiecto galt, darf sie mittlerweile als gut aufbereitet und durchaus wiederhergestellt gelten. Mit seinem Werk gehört Hesse zur literarischen Moderne des 20. Jahrhunderts hinzu, er partizipiert an ihren Diskursen und findet eine eigene, sehr charakteristische Strategie, auf typisch moderne Probleme wie eine „transzendentale Obdachlosigkeit"

[256] Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit deckt bereits die Analogien zwischen Ewers und Meyrink auf. Strobl und Laßwitz ließen sich in diesem Sinne noch analysieren.

[257] Vgl. Andreas Solbach (Hg.): Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2004. Um nur einen Titel zu wählen, der sich ähnlich mit dem Moderne-Problem Hesses auseinandersetzt, vgl. (mit fast identischer Überschrift) Detlef Haberland, Géza Horváth (Hg.): Hermann Hesse und die Moderne. Diskurse zwischen Ästhetik, Ethik und Politik. Wien 2013.

zu reagieren.[258] Die Entdeckung Hermann Hesses durch die Kulturwissenschaften korreliert zwar noch nicht mit der anhaltenden Popularität ihres Gegenstandes, seine Rolle als „Grenzgänger“ *innerhalb* der Moderne aber und als vielgelesene Alternative zu avantgardistischen Literaturprojekten darf mittlerweile als Konsens jüngerer Forschungsarbeiten gelten.[259]

Hesses Verhältnis zu einer Neoromantik der Jahrhundertwende aber bereitet der Reintegration des Autors in aktuelle Modernisierungsthesen neue Probleme. Wären Hesses Werke ‚neuromantisch‘, so eine wiederkehrende Vorannahme jüngerer Arbeiten, dann widersprächen sie als epigonale Nachahmungen dem Innovationszwang einer literarischen ‚Moderne‘ im engeren Sinne.[260] Dieser Hypothese soll im Folgenden nicht – wie bislang – mit einer Aufwertung der historischen Romantik begegnet werden, sondern mithilfe eines neuartigen Verständnisses von Neoromantik als kulturhistorisch zeitgemäßem Phänomen.

Zwar bezeichnet Ingo Cornils die Spurensuche zur Romantik zurecht als „Evergreen der Hesse-Forschung“,[261] was vor allem in den 1950er und 1960er Jahren einschlägig von Theodore Ziolkowski bearbeitet wurde.[262] Selten aber berühren

[258] Den Begriff der transzendentalen Obdachlosigkeit aus Georg Lukács’ *Theorie des Romans* überträgt zuletzt Matthias Löwe: Der „Duft der blauen Blume“. Hesses Romantik- und Novalis-Bild. In: Henriette Herwig, Florian Trabert (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg im Breisgau 2013. S. 155–168, hier S. 161 auf Hesses Werk.
[259] Die wichtigsten Stationen auf diesem Weg sind die frühen Arbeiten Theodore Ziolkowskis, exemplarisch: Der Schriftsteller Hermann Hesse. Wertung und Neubewertung. Übers. v. Ursula Michels-Wenz. Frankfurt a. M. 1979; sowie der einschlägige Sammelband von Solbach: Hesse und die literarische Moderne. Ein Beispiel, wie jüngere Forschungsbeiträge auf diesen Konsens aufbauen, findet sich in Henriette Herwig, Florian Trabert: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg im Breisgau 2013, S. 9–16.
[260] So rekapitulieren Herwig, Trabert mit pejorativem Neuromantik-Begriff: „Wer daraus [aus Hesses Romantik, R.S.] allerdings schließt, dass Hesse ein verträumter Neuromantiker sei, der außerhalb der literarischen Moderne stehe, legt seinem Urteil ein einseitiges Verständnis sowohl der Romantik als auch der Moderne zugrunde“, ebd., S. 9. Auch Peter Huber stellt mit Blick auf die Neoromantik die „Frage, ob Hesses antinaturalistische frühe Dichtung aus der Phalanx der ästhetisierenden Moderne oder aus dem Lager der traditionalen oder epigonalen Vor- oder Antimoderne kommt“, ders.: Alte Mythen – neuer Sinn, S. 176.
[261] Ingo Cornils: Hermann Hesse und die englische Romantik. In: Der Grenzgänger Hermann Hesse, S. 187–207, S. 187.
[262] Besonders Dissertationen beschäftigten sich in der frühen Nachkriegszeit mit diesem Thema, vgl. Kurt Weibel: Hermann Hesse und die deutsche Romantik. Winterthur 1954 sowie Gerhart Maurer: Hermann Hesse und die deutsche Romantik. Tübingen 1955. Einschlägig prägte Theodore Ziolkowski das Forschungfeld, der mit Blick auf die Hauptwerke die Spuren von Novalis aufarbeitete, siehe ders.: Hermann Hesse and Novalis. Yale University 1957 – prägnant zusammengefasst in Theodore Ziolkowski: Hermann Hesse and Novalis. A Portrait of the Artist as a Young Dilettante. In: Michael S. Batts, Anthony W. Riley, Heinz Wetzel (Hg.): Echoes and influences of German romanticism. Essays in honour of Hans Eichner. New York 1987, S. 115–132.Vgl. zu diesem Abriss auch Matthias Löwe: Duft der blauen Blume, S. 156, der die jüngste Revision unter dem Blickwinkel neuer Romantik-Forschungen unternimmt.

diese Untersuchungen eine breiter aufgestellte Neoromantik um 1900,[263] mit der Hesses Frühwerk diskursiv wie erzählstrategisch eng verzahnt ist. Wie nur wenige Autorinnen und Autoren tritt Hesse schon zur Jahrhundertwende als Experte für romantische Literatur in Erscheinung, vor allem für Novalis, dessen Spuren sich von den frühesten bis in seine spätesten Werke eingeschrieben haben.[264] Außerdem engagierte sich Hesse in seinem Frühwerk – in unerwarteter Analogie zu Heinrich Mann und Hanns Heinz Ewers – aktiv für neoromantische Literatur: Für den Eugen-Diederichs-Verlag schrieb er unverlangt eingesandte Werbeanzeigen und Erzählungen; jede Neuerscheinung zur Romantik musste um 1900 mit einer Rezension Hesses rechnen; und in eigenen Essays thematisierte er den Unterschied zwischen *Romantik und Neuromantik* (1900), wobei er sein eigenes Werk für einen gewissen Zeitraum zur letzteren hinzuzählte.

„Jedenfalls hat die neuromantische Richtung in der gegenwärtigen Literatur mit Hermann Hesse eins ihrer stärksten und eigentümlichsten Talente gewonnen", so stellt ihn der Novalis-Experte Carl Busse im Jahr 1902 noch der Öffentlichkeit vor.[265] Hesses spezifische Neoromantik gilt es im Folgenden anhand seines Jugend- und Frühwerks genauer zu analysieren. Dabei stößt dieser Fokus auch werkimmanent in ein Forschungsproblem, da sich Hesses frühe Prosa – trotz eines regen internationalen Interesses – nach wie vor nicht konzise in sein Gesamtwerk einordnen lässt. Mithilfe von drei Säulen lässt sich zunächst das literarhistorische Profil Hesses auf dem aktuellen Forschungsstand umreißen, um anschließend aufzuzeigen, inwiefern sein neoromantisches Frühwerk nach wie vor konträr zu seinem späteren Schaffen angesiedelt wird.

Grob skizziert, steht Hesse aus kulturwissenschaftlicher Sicht heute für einen Autor, der in seinen Hauptwerken verschiedene Möglichkeiten subjektzentrierter Selbstfindungen inszeniert. Unter dem Begriff des *Eigensinns*, laut Andreas Solbach ein „alter Bekannter der Hesse-Forschung",[266] liefern Selbstfindungsszenarien entwurzelter Subjekte eine erste von drei Säulen, mit denen sich Hesses Poetologie beschreiben lässt. „Wer eigensinnig ist", so konkretisiert Hesse

---

[263] Als eine der raren Untersuchungen, die genauer auf Hesses Neoromantik und seine Einbindung in den Diskurs eingehen, sammelt Peter Huber: Alte Mythen – neuer Sinn einige interessante Fundstellen. Laut Huber sei „[d]ie Abgrenzung zwischen vormoderner Romantik und moderner Neuromantik […] nicht immer einfach" (S. 180), sodass er mit Blick auf die Neoromantik zu einem unentschiedenen Fazit gelangt. Einerseits sei ein „nostalgischer Romantizismus" ihr „Spielbein" (S. 181), doch am Werk Hesses erarbeitet Huber einige zutreffende Hypothesen: „Die Neoromantik – das gilt nicht nur für Hesse – propagiert eine Reästhetisierung der Kunst unter dem Bewusstsein der Moderne heraus" (S. 191).

[264] Siehe hierzu – neben seinen bereits angeführten Analysen – auch Ziolkowskis Pionierarbeit über: The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure. Princeton 1965. Ricarda Huchs Studien zur Romantik entstehen bezeichnenderweise zeitgleich und werden von Hesse geschätzt, siehe unten, Anm. 321.

[265] Carl Busse: Vorwort. In: Hermann Hesse: Gedichte. Hg. v. Carl Busse. Berlin 1902, S. VII.

[266] Andreas Solbach: Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens. Heidelberg 2012, S. 7.

selbst seinen *Eigensinn* (1917), „gehorcht einem anderen Gesetz, einem einzigen, unbedingt heiligen, dem Gesetz in sich selbst, dem ‚Sinn' des ‚Eigenen'."[267] Entsprechend häufig paraphrasiert als „Weg nach Innen",[268] hebt Walter Erhart die Bedeutung dieser Formel für eine „moderne[] Mythisierung von Identität" im Laufe des 20. Jahrhunderts hervor: „Es sind die Romane Hermann Hesses", so Erhart zusammenfassend, „in denen dieses Modell der Selbstfindung seinen herausragenden literaturgeschichtlichen Ort gefunden hat, an dem es sich in seinen Wirkungen, seinen Schwächen und Stärken sowie in seiner ihm eigenen Modernität untersuchen läßt."[269]

Wer dabei seinem Eigensinn gehorcht, tritt bei Hesse notwendig auch in Konflikt mit der Gesellschaft und wird zu einem *Außenseiter*, einer zweiten Konstante in Hesses Prosa. Die Vorliebe für literarische Grenzgängerfiguren, gerade in ihrem Kontrast zu bürgerlichen und integrierten Figuren, wird ebenfalls seit den Anfängen der Hesse-Forschung besprochen und beruft sich bis heute auf eine Schnittmenge von Leben und Werk.[270] Eine echte Entdeckung aber, und hier kommt die dritte und jüngste Beschreibungskategorie ins Spiel, unternimmt Andreas Solbach in seiner einschlägigen Monographie, indem er dem vielzitierten Eigensinn und dem Außenseitertum einen gleichberechtigen Begriff zur Seite stellt, nämlich den *Dilettantismus*.[271] Was in früheren Forschungen häufig als

[267] Hermann Hesse: Eigensinn [1917]. In: Die politischen Schriften. Bd. 1: 1914–1932. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt 1981, S. 229–234, S. 229.

[268] Vor allem in der populären Vermittlung Hesses taucht diese Wendung auf, die wiederum auf konkrete Formulierungen in seinem Werk zurückgeht, so z. B. auf das Gedicht *Weg nach innen* von 1918. Obwohl das Konzept des ‚Eigensinns' Hesses Verfahren präziser einfängt, ist die Formulierung keineswegs unzutreffend. Vgl. zuletzt Katarzyna Nowakowska: Das Individuum auf dem *Weg nach Innen*. Zur geistigen Autonomie des Menschen in Hermann Hesses Seelenbiographien. In: Edward Białek (Hg.): Der Hüter des Humanen. Festschrift für Prof. Dr. Bernd Balzer. Dresden 2007, S. 217–227.

[269] Walter Erhart: Vom Mythos der Identität. ‚Jugendschriften' und Selbstfindungsromane. In: Hesse und die literarische Moderne, S. 414–433, S. 427. Vgl. hierzu auch den Überblick über den Eigensinn-Begriff bei Solbach: Hermann Hesse, S. 7–14. In Hesses literarischer Konsolidierung des Ichs wurde nicht selten ein „antimodernistischer Gestus" entdeckt, da sie gegen moderne Kontingenzerfahrungen anschreibt und auch die Verirrungen der Subjekte in den Großstädten und im Strudel der Moden harsch anklagt – siehe Ralf Georg Bogner: Hermann Hesse und der Expressionismus. In: Hesse und die literarische Moderne, S. 101–117, S. 110. Als *eine* Möglichkeit innerhalb der literarischen Moderne aber gewendet, treten alte Konstanten der Hesse-Forschung in neuem Licht hervor: Laut Hesses Prosa gilt es, auf den „Ruf d[er] inneren Stimme zu hören und ihm möglichst zu folgen"; eine letztgültige Konkretion aber, wie dieses Unternehmen transindividuell anzustellen sei, kann auch Hesse nicht formulieren. Eine Antwort aus Hesses essayistischem Werk lautet: „‚Sei Du Selbst' ist das ideale Gesetz, zumindest für den jungen Menschen, es gibt keinen andern Weg zur Wahrheit und zur Entwicklung." Zit. nach Solbach: Hermann Hesse, S. 9. Vgl. auch York-Gothart Mix: „Ja, ich bin ein Anderer". Hermann Hesses Konzept des Eigensinns. Genese und kulturkritischer Impetus. In: Der Grenzgänger Hermann Hesse, S. 359–369.

[270] Dieser Topos aus der älteren Forschung findet sich weiterhin in Einführungen und Vorworten, exemplarisch bei Cornelia Blasberg: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Hermann Hesse 1877 – 1962 – 2002. Tübingen 2003, S. 7–12 sowie Herwig, Trabert: Vorwort.

[271] Solbach: Hermann Hesse, vor allem S. 22–35.

negatives Qualitätsmerkmal moniert wurde,[272] wendet Solbach produktiv: Hesses Werk übt sich – ganz auf der Höhe des Diskurses – in einer „Ästhetik des Dilettantismus“, die er u. a. am Beispiel Heines und der Spätromantik entwickelt.[273] Nicht nur gewinnen die naiven Dilettanten in Hesses Prosa andersartige Erkenntnisse als bürgerliche Figuren, auch – und hier lässt sich Solbachs These weiterführen – werden in schlichter Sprache Sichtweisen auf die Welt präsentiert, die zwischen dilettantischer Überheblichkeit und seherischer Wahrheit changieren. Dilettantismus und Eigensinn sind laut Solbach bei Hesse zwei Seiten einer Medaille: „Der Dilettant erweist sich immer als eigensinnig, sein Dilettantismus gründet in seinem Eigensinn und nicht in den Vorstellungswelten der Bohème oder Décadence.“[274]

So weit, so kohärent. Allerdings treffen die drei Säulen von Eigensinn, Außenseitertum und Dilettantismus in idealtypischer Weise vor allem auf Hesses mittlere und späte Schaffensphase zu, in der die kanonischen Texte wie *Demian, Siddharta* und *Der Steppenwolf* entstehen. In den Jahren zwischen 1890 und 1910, so konstatiert der Hesse-Experte Volker Michels, arbeite der junge Hesse stattdessen an einem „heimatverbundene[n] Frühwerk, das so viele unverwechselbar deutsche Traditionen regeneriert und aktualisiert“.[275] Dem frühen Hesse haftet nach wie vor ein „antimodernistische[r] Gestus“ an, den der Autor – so die verbreitete Forschungserzählung – erst im Zuge seiner Erfahrungen im Ersten Weltkrieg und einer damit verbundenen Schaffenskrise überwindet.[276] Rückt man die genuine Modernität einer literarischen Neoromantik neu in den Fokus, verliert Hesses Frühwerk nicht nur seinen aus der Zeit gefallenen Anstrich, sondern zusätzlich lassen sich die Entwicklungslinien zwischen den frühen und späteren Texten wertneutral und historisch angemessen beschreiben. Wie funktionalisiert der frühe Hermann Hesse also Romantik in seinen Erzählungen um 1900, wie verhält er sich zu einem kulturellen Wissen über Neoromantik und welches Modell von Romantik verfolgt Hesse

---

[272] Vor allem bei Ziolkowski: Hesse and Novalis zeigt sich der Unterschied zu Solbachs Aufwertung des Dilettantmus-Begriffs: Zwar stellt Ziolkowski die Weichen für eine milde, geradezu entschuldigende Betrachtung von Hesses Frühwerk über den Dilettantismus, erst Solbach aber ordnet den Begriff in einen größeren Diskurszusammenhang ein, der auch beim späteren Hesse noch nachwirkt, vgl. ebd.

[273] Solbach: Hermann Hesse, S. 28; zu Heine vgl. ebd., S. 31.

[274] Ebd., S. 35.

[275] Volker Michels: „Teils ausgelacht, teils angespuckt, teils den sentimentalen Leserkreisen überlassen“. Zur Hermann Hesse-Rezeption in Deutschland. In: Hesse und die literarische Moderne, S. 28–55, S. 36. So auch Erhart: Mythos der Identität, S. 415 f.: „Über Hesses Frühwerk zumindest herrscht Einigkeit. Es gilt als epigonal, […] ein Werk abseits der gerade um 1900 einsetzenden literarischen und sozialen Moderne. Wie anders sind die frühen Prosaskizzen auch zu lesen […]?“

[276] So zum Beispiel laut Bogner: Hesse und der Expressionismus, S. 110. Die werkgeschichtliche Wende im Jahr 1919 ist in der Forschung reichhaltig aufgearbeitet worden: Nicht nur die Archetypenlehre C. G. Jungs, auch buddhistische und daoistische Einflüsse prägen Hesse in dieser Zeit kurz nach dem Ersten Weltkrieg und führen zu neuartig ausgerichteten Texten wie *Demian* und *Der Steppenwolf*. Von dieser werkgeschichtlichen Wende ausgehend, fügt sich das Spätwerk – wie *Das Glasperlenspiel* – als kritische Revue in eine kohärente Poetologie-Erzählung Hesses unter Ausklammerung des Frühwerks ein.

in seinem vermeintlich „heimatverbundene[n] Frühwerk“, vor allem im Vergleich zur literarhistorischen Vorlage?

3.3.1 Hesse als Romantik-Experte: Seine Essays über *Romantik und Neuromantik* (1900)

Mit Blick auf das Frühwerk Hermann Hesses kommt dem Neuromantik-Verlag von Eugen Diederichs eine Schlüsselrolle zu, da er dem jungen Buchhandelsgesellen seinen Eintritt in das literarische Feld erst ermöglicht. „Mir geht, indem Sie eine Arbeit von mir in Ihrem Verlag nehmen, ein sehnlicher Wunsch in Erfüllung“, schreibt Hesse in einem Brief an Eugen Diederichs, „und ich werde Ihnen für das Entgegenkommen alle Zeit von Herzen zugetan und dankbar sein.“[277] Zwar stellt Hesses Brieffreundin Helene Voigt-Diederichs den persönlichen Kontakt zu ihrem Ehemann her,[278] doch der junge Hesse passt auch darüber hinaus wie kein Zweiter in das neuromantische Verlagsprofil: Noch während seiner Buchhandelslehre in Tübingen (1895–1898) veröffentlicht er seinen ersten Gedichtband *Romantische Lieder* (1898) mit hoher Eigenbeteiligung im Pierson-Verlag und verschlingt insbesondere in den Jahren 1897 und 1898 – teilweise zum zweiten Mal – die Werke von Novalis, Brentano, Eichendorff und Tieck.[279] Früh positioniert sich Hesse damit als Experte für neue und alte Romantik im literarischen Feld: Kaum ein Autor unternimmt in diesen Jahren eine derart breite Relektüre, vor allem nicht Diederichs, Bahr, Heinrich Mann oder Hofmannsthal. Im Bewusstsein des ökonomischen Scheiterns nimmt Diederichs Hesse in sein Verlagsprogramm auf, was ihm *vice versa* die Schärfung seines neoromantisch-modernen Profils und damit symbolisches Kapital einbringt.[280]

[277] Hermann Hesse an Eugen Diederichs, 13. April 1899. In: Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Zweiter Band: 1895–1900. Hg. v. Ninon Hesse. Frankfurt a. M. 1978, S. 342.

[278] Hesse gibt später zu Protokoll: Eugen Diederichs „wusste nichts von mir, und mein kleines Buch passte nicht so ganz in die Richtung seines Verlages, und so verdanke ich es wohl hauptsächlich der Befürwortung durch seine Braut und junge Frau, dass er sich dennoch zum Verlag des Buches entschloss.“ Hermann Hesse: Geleitwort zur Neuauflage [der *Stunde hinter Mitternacht*, R.S.; 1941], In: Jugendschriften. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. ³2014. S. 169–171, S. 169. Vgl. auch Barbara Heß: Hermann Hesse und seine Verleger. Die Beziehungen des Autors zu den Verlagen E. Diederichs, S. Fischer, A. Langen und Suhrkamp. Wiesbaden 2000, S. 15. Diederichs aber beteuert in seinem Brief an Hesse vom 4. April 1899, dass er seine Prosa „nicht wegen Ihrer Freundschaft zu meiner Frau, sondern wegen der Schätzung, die ich Ihren schriftstellerischen Arbeiten entgegen bringe“, verlege, siehe Hesse: Kindheit und Jugend vor 1900, Bd. 2, S. 340.

[279] Inwiefern sich Hesses Romantik-Lektüre ab August 1898 intensiviert, lässt sich im Briefwechsel dieser Monate nachverfolgen. So in einem Brief an Helene Voigt-Diederichs vom 27. August und vom 4. September: „Wie Sie sehen, geht meine Beschäftigung mit der Romantik stetig fort. Ich studiere viel und finde allmählich Überblick und festen Stand. Diese Romantik!“ Hesse: Kindheit und Jugend vor 1900, Bd. 2, S. 278.

[280] Dass dieses symbolische Kapital genau im Jahr 1898 durch den Erfolg von Hans Blum: *Die deutsche Revolution* (1898) gefährdet war, der bei Diederichs erschien und das bisherige Programm

Dass Hesses Jugendschriften im Kontext des Diederichs-Verlags, trotz einer durchaus regen Forschung zur Romantik bei Hesse,[281] bislang weitestgehend ausgeklammert wurden, liegt zumindest implizit an einer (vermeintlich) mangelnden literarischen Qualität, die schon Eugen Diederichs in einem persönlichen Brief kritisierte. Er vermisse nach seiner Sichtung von Hesses Prosasammlung *Eine Stunde hinter Mitternacht* (1899) „etwas […], was ich ein bewußtes Ruhen in sich selbst nennen möchte. Ich muß sagen, daß mir im Allgemeinen das Befreiende fehlt."[282] In diesem Vorwurf spiegelt sich wiederum Diederichs' eigene Auffassung von Neoromantik: Auf dem Weg zu einer Universalität der Welterfassung sollen neoromantische Texte ganzheitliche Erlösungsstrategien inszenieren, die er in Hesses Prosa nicht findet. Hesse antwortet ihm freundlich: „Das ist das Hauptstück *meiner* Romantik: Liebevolle Pflege der Sprache, die mir wie etwa eine rare alte Geige erscheint."[283] Seine späteren Bücher, beginnend mit *Peter Camenzind* (1904), erscheinen schließlich im S. Fischer-Verlag.[284]

Mit Blick auf die Neoromantik ist Hesse somit ein geradezu charakteristischer Autor – vor allem, da er im Jahr 1895 noch polemisch gegen die Romantik wetterte. „Im Prinzip sind mir die Romantiker zuwider" schreibt er zu Beginn seiner Lehrzeit an seinen Schulfreund Theodor Rümelin, „doch ich liebe einzelne, vor allem Uhland und Eichendorff".[285] Auch bei letzterem stößt ihm aber einiges sauer auf: Eichendorff ist ihm in Summe „zu romantisch, zu wirr und schwül und einseitig", und besonders Ludwig Tieck findet er mit „sein[em] Gebimmel […] am Ende kindisch", genauer: „Tieck kann ich nicht leiden. Brentanos ‚fahrender Schüler' widerstand mir nach dem Lesen einiger Seiten so sehr, daß ich ihn weggelegt und also wirklich nicht gelesen habe."[286] Zu allen dreien – Tieck, Eichendorff und

---

modifizierte, spricht als weiteres Argument für ein Eigeninteresse Diederichs' in der Aufnahme Hesses. Vgl. auch Heidler: Diederichs, S. 182 f., S. 196.

[281] Wie oben skizziert, wurde die Romantik-Rezeption Hesses vor allem im mittleren und späten Werk einschlägig aufbereitet. Entsprechend wurde auch die Geschichte von Hesses Entdeckung der Romantik um 1900, meist mit einzelnen Fußnoten zur Neoromantik, bereits erzählt: Neben Ziolkowski: Hesse and Novalis arbeitete zuletzt Magdolna Orosz: „Zauber der höchsten Poesie". Hermann Hesses Romantik-Lektüren. In: Hermann Hesse und die Moderne, S. 85–98 sein frühes Novalis-, Hoffmann- und Eichendorff-Bild auf. Zwar werden sich einige Erkenntnisse hierüber im Folgenden wiederholen – vor allem mit Blick auf die Pionierarbeit Ziolkowskis –, dennoch lässt sich Hesses Romantik-Modell mit seinem spezifischen Fluchtpunkt in der Neoromantik neu verorten und verstehen.

[282] Eugen Diederichs an Hermann Hesse vom 4. April 1899. In: Kindheit und Jugend vor 1900, Bd. 2, S. 341.

[283] Hermann Hesse an Eugen Diederichs, 13. April 1899, ebd., S. 342.

[284] Hierfür lassen sich mehrere Gründe anführen: Nicht zuletzt löst sich Eugen Diederichs um das Jahr 1904 herum von belletristischer Literatur, die er an seinen ehemaligen Gehilfen Rudolf von Poellnitz und damit an den Insel-Verlag abgibt. Vgl. Heidler: Diederichs, S. 53.

[285] Hermann Hesse an Theodor Rümelin vom 29.5.1895. In: Hermann Hesse: Kindheit und Jugend vor 1900. Erster Band: 1877–1895. Hg. v. Ninon Hesse. Frankfurt a. M. 1966, S. 472. Vgl. auch Georg Wenzel: Novalis in den Anschauungen von Ricarda Huch, Thomas Mann und Hermann Hesse. Halle an der Saale 1997, S. 58.

[286] Ebd.

Brentano – wird Hesse seine Meinung um 1898 radikal ändern, womit er genau jene Generation moderner Schriftsteller repräsentiert, die durch die moderne Diskussion um die *Überwindung des Naturalismus* neu an die Romantik herangeführt werden. Nur eine Ausnahme lässt Hesse an dieser frühen Stelle gelten: „[K]einer hat glänzendere Prosa geschrieben als Heine", so Hesse, den er nicht als Romantiker, sondern als „Satyriker erster Größe" liest. Besonders zur Frühromantik aber bleibt sein Urteil unerbittlich: „Überhaupt kann es einem nicht lange wohl sein im engen Gärtchen der Romantiker, in diesem aus dem Moder beschworenen Tand, in diesem Weihrauchqualm."[287]

Das Schlüsselerlebnis liefert auch hier die Entdeckung von Novalis, den Hesse im Jahr 1895 noch nicht erwähnt und den er im Laufe seiner Buchhandelslehre rezipiert.[288] Um sein Werk wird sich Hesses Neuentdeckung und Affirmation vorrangig kreisen: Die Romantik „blühte und starb mit Novalis", so der frühe Hesse in seinen Essays,[289] und in seiner Rezension der Diederichs'schen *Novalis*-Ausgabe (1900) wird Hardenberg als „der genialste Mitbegründer der ersten ‚romantischen Schule'" gepriesen, der „die besten Keime der früheren deutschen Romantik mit ins Grab genommen" hat.[290] Im Zuge dieser emphatischen Aneignung erarbeitet sich Hesse eine ganz eigene Romantik-Erzählung, die er im Zeitraum um 1900 auf drei medialen Plattformen verbreitet: erstens in zahlreichen Rezensionen für die *Allgemeine Schweizer Zeitung*, für die er nahezu alle relevanten Autoren aus dem Umkreis der neuen Romantik bespricht (Maeterlinck, Jacobsen, *Die Blaue Blume*-Anthologie, E.T.A. Hoffmann);[291] zweitens über essayistische Abhandlungen, von denen ein Text über *Romantik und Neuromantik* (1902) heraussticht und dabei

[287] Beide Stellen ebd.

[288] Anders als bei Magdolna Orosz: Zauber der höchsten Poesie beschrieben, hat Hesse Novalis schon vor der Ausgabe im Diederichs-Verlag, aber vermutlich im selben Jahr für sich entdeckt. Erst nachdem er Helene Voigt-Diederichs von seiner nächtlichen Novalis- und Tieck-Lektüre berichtet (Brief vom 23. Juni 1898. In: Kindheit und Jugend vor 1900, Bd. 2, S. 268), informiert sie ihn im Brief vom 14. Juli 1898 (ebd., S. 272) über die Pläne der Novalis-Ausgabe ihres Mannes. Hesse schreibt zurück: „Daß Ihr Mann eine Novalisausgabe macht, ist mir sehr interessant zu hören. Kann ich noch etwas darüber erfahren?" (Brief vom 26. Juli 1898, ebd., S. 273). Darüber hinaus kannte Hesse Novalis möglicherweise von seiner frommen Mutter, siehe ihren Brief vom 19. November 1898: „Sehr wird mich freuen, wenn du mir einmal über Novalis mehr mitteilst, seine Lieder kenne ich ein wenig; für einen Katholiken sind sie warm und evangelisch." (Brief vom 19. November 1898, ebd., S. 299 f.)

[289] Hesse: Romantik und Neuromantik, S. 286.

[290] Hermann Hesse: Novalis [1900]. In: Die Welt im Buch I. Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1900–1910. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2002, S. 19–23, S. 19.

[291] In der Werkausgabe von Volker Michels (ebd., S. 19–38) finden sich Hesses frühe Rezensionen hintereinander abgedruckt: *Novalis* [1900], *Jens Peter Jacobsen* [1900], *Die Blaue Blume* [1900], *Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Maler im 19. Jahrhundert* [1900], *D.G. Rossetti: Das Haus des Lebens* [1900], *Maurice Maeterlinck* [1900], *E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke* [1900].

Teile des früheren Essays *Romantisch. Eine Plauderei* (1899) neu verwertet;[292] und drittens in privaten Briefen u. a. an seine Eltern, Helene Voigt-Diederichs und auch Eugen Diederichs, dem er einen unveröffentlicht gebliebenen, aber für diesen Zusammenhang aufschlussreichen Werbetext über die *Neuromantik* (1899) zur Verfügung stellt. Wiederholt argumentiert Hesse, „daß es zwei Arten von Romantik gibt – eine tiefere und eine äußerliche, eine echte und eine, die nur Maske ist." Das Problem, weshalb Hesse Einspruch erhebt, lautet: „Im Geschmack des Publikums hat seinerzeit die letztere, die falsche, gesiegt."[293]

Eine ‚echte' Romantik definiert Hesse als Gruppe von Frühromantikern im Jenaer Umfeld, von denen Novalis in Leben und Werk herausragt. Auch weitere Akteure aus diesem Kreis perpetuieren am Keim des Romantischen, ohne jedoch an die Hauptfigur heranzureichen: „Tieck z. B. hat in seiner früheren Zeit einige romantische Märchen von kostbar feinem Reiz geschrieben, aber eine Zeile von Novalis, die, weil Fragment, uns weniger befriedigt, hat unendlich mehr vom Zauber der höchsten Poesie."[294] In seinen Romantik-Essays unternimmt Hesse geradezu archäologische Diskursarbeit, um die ursprüngliche Bedeutung von ‚Romantik' um 1800 hervor zu schälen. Aus einer uneinheitlichen Begriffsverwendung bei Novalis, Tieck und Schlegel folgert er, dass das Wort ‚Romantik' nach der Proklamation durch das Athenäum „schon bald wieder aufhörte, etwas Deutliches zu sagen", und er stellt ‚romantisch' als zeitgenössische „Etikette" heraus, die „auf den Büchertiteln Schlegels und Tiecks […] genau dasselbe wie für ein heutiges Werk das Prädikat ‚modern'" bedeutet.[295] Romantik und Moderne lassen sich, so Hesse, als Synonyme in unterschiedlichen Verwendungszeiten ausweisen.

Trotz Würdigungen einzelner Akteure lässt er dabei niemals Zweifel über den geistigen Vater der romantischen Schule aufkommen: „Die echte Romantik dürfen wir allein bei Novalis suchen, denn die Schlegel waren beide, trotz tiefer Einsichten und sublimen Verständnisses, dichterisch impotent."[296] Der Briefwechsel zeigt genauer, mit welchen Autoren er sich in dieser Periode der romantischen Entdeckung beschäftigte: Tieck und Hoffmann liest Hesse gegen Ende des Jahres 1897 zeitgleich mit Jacobsens *Niels Lyhne*;[297] Wackenroder, Brentano, Eichendorff und Heine studiert er im Sommer 1898,[298] und Maeterlinck wird in dieser

[292] Vgl. Hermann Hesse: Romantisch. Eine Plauderei [1900]. In: Betrachtungen und Berichte 1927–1961. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2003, S. 280–283 sowie Hesse: Romantik und Neuromantik.
[293] Hesse: Romantik und Neuromantik, S. 285 f.
[294] Hesse: Novalis, S. 21.
[295] Hesse: Romantik und Neuromantik, S. 284.
[296] Ebd., S. 286.
[297] Hermann Hesse an Helene Voigt-Diederichs am 13. Januar 1898: „Wie Sie mich kennen! Jacobsen – mein Freund, mein Tröster und Mitwisser! Sie kennen die Namen, mit denen ich bestochen werden kann. […] Ich habe in den letzten Monaten auch Tieck und Hoffmann gelesen – langsam und mit Pausen". In: Kindheit und Jugend vor 1900, Bd. 2, S. 230.
[298] Vgl. Hesse an Johannes und Marie Hesse am 31. Juli 1898, ebd., S. 274. Novalis und Wackenroder seien ihm demnach die „liebste[n]", Brentano sei für ihn „am meisten ‚Romantiker'", denn er „hat ein ungebändigtes, fahrendes Leben geführt und war voll Künstlergedanken, die zumeist

Zeit sein Liebling unter den „Ausländer[n]“ neben d’Annunzio.[299] Eine wichtige Rolle nimmt schließlich Friedrich Schleiermacher mit seinen „‚Reden‘ und ‚Monologen‘“ ein, zu denen er im Gegensatz zu anderen theoretischen Beiträgen aus der Romantik einen Zugang findet. „Zu Fichte und Schelling fehlt mir, solange ich Kant so wenig kenne, häufig der einzige Schlüssel“, so Hesse deutlich,[300] und zur romantischen Theorie reflektiert er insgesamt: „Ich […] wandele in der Philosophie der Romantiker so fremd und verlegen herum, wie ein über’n Zaun gekletterter Apfeldieb.“[301] Hesse bleibt also der Literatur der Romantik statt ihrer Philosophie verpflichtet, die er ohne den Kant-Schlüssel – also ohne den Vorbehalt gegenüber einer transzendentalen Erkenntnismöglichkeit – nur oberflächlich erschließt.[302]

Nach dem Tod Friedrich von Hardenbergs beginnt laut Hesse ein jäher Zerfall des Romantischen, für den er vor allem den „Romanschmierer Fouqué“ verantwortlich macht: „In der Zeit, da in Deutschland alles Romantische verpönt war, wurde unter allerlei Etiketten fortwährend die billigste Romantik produziert“.[303] Die Rezeption der Romantik erzählt Hesse als eine Verfallsgeschichte der Popularisierung: Romantische Werke tragen ab den 1820er Jahren die „unselige Maske à la Fouqué“, die der Romantik bis in die 1890er Jahre anlasten wird.[304] „[D]ie feinen Anfänge des Novalis sind von den Moderomantikern der zwanziger und dreißiger Jahre rücksichtslos verbraucht worden“, so Hesse, „wobei wir natürlich die reineren Naturen unter dieser Schar, wie Eichendorff, ausnehmen“.[305] Mit Eichendorff, Heine und E.T.A. Hoffmann lässt Hesse genau drei Ausnahmen gelten, die als einzig ernstzunehmende Vertreter einer „Spätromantik“ angeführt werden: Sie stellen ferne „Ausläufer“ eines eigentlich verlorenen romantischen Prinzips dar.[306] Bevor der Naturalismus mit der Literaturtradition aufräumte und damit auch die Romantik von ihrer Rezeptionsgeschichte befreite, so Hesse, sei

untergegangen und verkümmert sind.“ In diesen Briefen artikuliert sich Hesses neoromantischer Zugriff auf die Romantik: „Trotzdem lohnt sich die Beschäftigung mit diesem kranken Geschlecht, ich finde in einigen Modernen romantische Ideen fortgesetzt und teilweise wirklich zu einer Vollendung ausgebaut.“ Ebd., S. 275.

[299] Hesse an Helene Voigt-Diederichs vom 27. August bzw. 4. September 1898, ebd., S. 280.

[300] Hesse an Johannes und Marie Hesse vom 2. Oktober 1898, ebd., S. 286.

[301] Hesse an Johannes und Marie Hesse vom 15. November 1898, ebd., S. 298 f.

[302] Im Brief vom 2. Oktober 1898 reflektiert Hesse dieses Problem auch vor Helene Voigt-Diederichs: „Dieser Geist […] hält mir täglich vor, daß ich noch immer die Werke Kants und Hegels nicht gelesen habe. […] Denn in Wahrheit bin ich nicht historisch und nicht philosophisch, wenn auch kritisch veranlagt; es ist mir gemäßer, meinen Herzschlag am Leben zu messen“. Ebd., S. 288 f.

[303] Hesse: Romantik und Neuromantik, S. 287. Gleich mehrfach kritisiert er hier die „bedenklichen Moderomane des vielschreibenden Fouqué“, ebd., S. 282.

[304] Ebd., S. 287.

[305] Hesse: Novalis, S. 23.

[306] Hesse: Romantik und Neuromantik, S. 286: „Wohl hat die Spätromantik noch in Eichendorff ein lyrisch anmutendes, in Hoffmann ein dämonisch tiefes Talent gezeigt, doch sind dies nur Ausläufer und hängen mit dem alten romantischen Prinzip nur lose zusammen.“

vor allem Heine der letzte Autor gewesen, der an der ‚echten' Romantik partizipierte: „Gerade er, der Tempelschänder, der geniale Ironiker, kannte mit heimlicher Sehnsucht die blaue Blume wohl und das Beste, was er als Poet geschaffen hat, ist ein Nachklang Ofterdingscher Töne."[307]

Es gibt für Hesse damit eine ursprüngliche Romantik, die nahezu ausschließlich in der Tradition des Novalis steht, und eine populäre, „falsche" Romantik, die das eigentliche Phänomen überragt.[308] Ein Kern ‚echter' Romantik wurde über die Jahre hinweg verschüttet und warte auf seine Wiederentdeckung. „Damit beginnt die Geschichte einer ‚Neuromantik'. – Jene neue, andere Epoche ist gekommen."[309] Der junge Hesse identifiziert sich in diesen Jahren wie kein zweiter mit der Idee von neuer Romantik, welche den verlorenen Rezeptionsstrang nach Novalis wiederaufnimmt und mit den verfeinerten Wahrnehmungssensoren des Naturalismus durchmischt.[310] Euphorisiert und mit Blick auf ein größeres Publikum sendet Hesse am 5. November 1899 einen Werbetext an Eugen Diederichs, den er mit *Neuromantik* tituliert und in einem Brief einleitet: „Dieser Tage schrieb ich mir einige Gedanken über ‚Neuromantik' auf, die Sie vielleicht irgendwie brauchen können. Sie sind nicht für Kenner, sondern für's Publikum, ein ‚Wort zur Verständigung' oder so etwas."[311] Die kurze Werbung, die Diederichs nicht veröffentlichen wird, gibt sowohl das Neoromantik-Verständnis Hesses als auch seine eigene Verortung im literarischen Feld wieder:

> Die kleine Zahl von Dichtern, deren Werke neuerdings als Neuromantik bekannt zu werden beginnen, hat mit der frühern deutschen Romantik [...] einen innigen und vielfach bewußten Zusammenhang. Es ist die Romantik Friedrich Schlegels und des jungen Tieck, namentlich aber die des Novalis, welche eine sonderbare und bedeutsame Wiedergeburt erlebt. Die Neuromantiker schätzen und lieben vor allem den süßen, ahnungsvollen Duft, der sehnsüchtig und wunderbar sympathisch über dem unvollendeten Werke des Novalis verbreitet ist – der Duft der blauen Blume.[312]

Schon in der formalen Anlage dieses Werbetextes, zum Beispiel in der schlichten und verständlichen Sprache, greift Hesse über die eigentliche Zielgruppe des Diederichs-Verlags, einen bibliophilen Liebhaberkreis, hinaus. Auch inhaltlich lässt

---

[307] Ebd., S. 287.
[308] Ebd., S. 286.
[309] Ebd., S. 287.
[310] Den literarischen Naturalismus hat Hesse schon früh kritisch kommentiert (vgl. den Brief an Ernst Kapff vom 1. Oktober 1895. In: Kindheit und Jugend vor 1900, Bd. 2, S. 15). Er bewertet ihn retrospektiv im Essay Romantik und Neuromantik, S. 288 wohlwollender: „Wie einen altgewordenen, strengen Lehrer sehen wir ihn dem Ende nah, zwar ohne Tränen, aber doch voll Dankbarkeit und willens, ihm ein gutes Andenken zu bewahren. Er hinterlässt uns als Erbe eine verfeinerte, wohl ausgebildete Beobachtungsart, Psychologie und Sprache."
[311] Hermann Hesse an Eugen Diederichs vom 5. November 1899, ebd., S. 399. Vgl. auch Ulf Diederichs (Hg.): Eugen Diederichs. Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Düsseldorf, Köln 1967, S. 107–109, S. 107.
[312] Hermann Hesse: Neuromantik [1899]. In: Betrachtungen und Berichte 1927–1961. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2003. S. 279–280, S. 279.

sich im „Duft der blauen Blume“ eine Differenz zu den Zielen von Diederichs konstatieren: Wo ‚Neuromantik‘ bei Diederichs als Weg zu neuartiger, universaler Welterkenntnis gedeutet wird, erhebt Hesse die ahnungsvolle, unvollendete Sehnsucht zum Movens der jungen Neoromantik. Konkrete Ursachen und Ziele dieser Sehnsucht führt Hesse an, um den Unterschied zu einer historischen Romantik genau zu benennen:

> Die neue Romantik hat auch seine blaue Blume zum Symbol. Aber sie hat den Sinn dieses Symbols besser als Novalis’ Zeit verstanden. Die blaue Blume, das Ziel aller Dichtersehnsucht, ist unsichtbar und blüht auf dem Grund jeder ernsten und sehnsüchtigen Seele, ist selber Sehnsucht und Erfüllung in Einem. [...] Ehrfurcht vor der Stimme der Ewigkeit, Lauschen auf den Takt des inneren Lebens, Heimischsein an den verborgenen Quellen der Seele, das ist der Grund des romantischen Bekenntnisses.[313]

Diese Neoromantik bewegt sich nah an formulierbaren Idealen: Aus zeitlicher Distanz und dank eines wissenshistorischen Fortschritts erkennen die Neoromantiker laut Hesse, dass ein „Heimischsein an den verborgenen Quellen der Seele“ als Ursache und Zielzustand echtromantischer Literatur ausgemacht werden kann. Eine (endlich verstandene) blaue Blume umfasst demnach „Sehnsucht und Erfüllung in Einem“ und evoziert eine passiv-ergreifende „Ehrfurcht vor der Stimme der Ewigkeit“, die nun ruhigere und zartere Töne anschlägt.[314] Das konstitutive Manko der Romantik werde in Hesses Neoromantik aufgehoben: Neoromantik sei

> an dichterischem Werte den Vorbildern wohl nahezu ebenbürtig, und überragt die [sic] vielleicht an innerer Ruhe und Gesundheit: Es sieht aus, als wollte die kämpfende Hast, die atemlos ringende, versuchende, nervöse Arbeit jener genialen Frühromantiker nun über ihren fast vergessenen Gräbern Früchte tragen.[315]

Die nervöse Unruhe der Romantik kann im „Lauschen auf den Takt des inneren Lebens“ also überwunden werden.[316]

Konkrete Beispiele für neoromantisches Schreiben liefert Hesse in seinem Aufsatz zu *Romantik und Neuromantik* (1902) nach, in dem er sich – als einer der wenigen Akteure – von der nationalpatriotischen Note des Diskurses distanziert.

[313] Ebd., S. 280.
[314] Hier semantisiert Hesse die Neoromantik vergleichbar zu Heinrich Mann, der dafür das Motiv der ‚weißen Winde‘ prägte, siehe oben, Abschn. 3.1.3.
[315] Ebd., S. 279.
[316] Auch wenn sich diese Neoromantik-Definition interessanterweise auf ihre Schnittstellen mit einer Schwäbischen Romantik (u. a. nach Ludwig Uhland, Justinius Kerner und Wilhelm Hauff) untersuchen lässt, findet von Seiten Hesses in diesem Zeitraum keine intensivierte Lektüre dieser Autoren statt. Neben zwei kurzen Namenserwähnungen von Uhland und Hauff in den Briefen, die immerhin eine wohlwollende Kenntnis belegen (siehe Kindheit und Jugend vor 1900, Bd. 2, S. 175, S. 268), positioniert sich Hesse – zumindest laut Eigenaussagen – in Abgrenzung zur schwäbischen Tradition: An Eberhard Goes schreibt er Anfang Dezember 1895, „daß ich von Hause aus kein echter Schwabe bin. Ich habe nie gelernt, Leber- und Blutwürste und Sauerkraut zu essen, […] ich habe Goethe und Beethoven vor Mörike und Silcher gekannt“, ebd., S. 37.

„Es widerstrebt mir, Beispiele aus der deutschen Dichtung von heute zu wählen. Das tut auch nicht not, denn wir haben als typische Beispiele für die Entwicklungsstufen der neuromantischen Poesie zwei große ausländische Dichter".[317] Hiermit leitet er zu den beiden Autoren über, die bereits als wichtigste Impulsgeber ausgemacht wurden: zum einen zu Jens Peter Jacobsen, der in seinem *Niels Lyhne* „Worte voll prägnanter Plastik für jede Erscheinung der Natur" findet. „Es ist nicht zu sagen, welch großen Anteil sein Beispiel am Entstehen einer deutschen Neuromantik gehabt hat", so Hesse nachdrücklich.[318] Zum anderen nennt er, kaum überraschend, Maurice Maeterlinck als „Romantiker von heute, […] der schon abseits vom naturalistischen Bekenntnis aufwuchs und zur Zeit als Typus des Neuromantikers gelten kann".[319] Hesse allerdings lobt weniger Maeterlincks Märchendramen als die essayistischen und populärwissenschaftlichen Werke, allen voran *Das Leben der Bienen* (1900): „Hier, nicht im Kostüm seiner Märchen, suche man die wahre Neuromantik. Ob Novalis die ‚princesse Maleine' gefallen würde, weiß ich nicht, aber an der ‚vie des abeilles' hätte er seine Freude gehabt".[320]

Hesses Romantik-Modell unterscheidet sich von den vorherrschenden Romantik-Auffassungen dieser Jahre darin, dass er nicht die gesamte Romantik als mangelhaftes Projekt semantisiert, sondern in Novalis einen „Keim" von Romantik benennt, der die Lösung aller späteren Probleme schon beinhaltet. Eine nahezu identische Konzeption liest er kurze Zeit später in Ricarda Huchs Monographie über die *Blüthezeit der Romantik*, die unabhängig und parallel zu Hesses Romantikstudien entsteht.[321] Einen ungeliebten Fragmentcharakter der historischen Romantik überwinde die Neoromantik bei Hesse allerdings durch folgende, endlich entschlüsselte Formel: „Vertiefung durch Verinnerlichung", so lauten „Losung und […] Resultat" von Romantik.[322] Hesses Überschneidung mit Huchs Romantikbild wird sich schließlich in späteren Essays noch klarer herausschälen, indem er zum Beispiel im Jahr 1916 über *Novalis* schreibt, dass er „das Ideal einer Synthese von wissenschaftlichem Denken und seelischem Erleben so wuchtig durchgeformt und ausgebildet [hat] wie nur noch Goethe".[323]

---

[317] Hesse: Romantik und Neuromantik, S. 288.
[318] Ebd., S. 288, S. 289.
[319] Ebd., S. 289.
[320] Ebd., S. 290.
[321] Hermann Hesse an Helene Voigt-Diederichs am 9. Januar 1900. In: Kindheit und Jugend vor 1900, Bd. 2, S. 434: „Über Ric[arda] Huchs Buch war und bin auch ich sehr erfreut. Nur komme ich eben aus zweijährigen Detailstudien über dieselbe Sache heraus und mache einige kritische Bleistiftnotizen. Aber trotzdem – das Buch ist meisterhaft und einige Hauptschwierigkeiten (vor allem Fr. Schlegel) sind glänzend gelungen."
[322] Hesse: Romantik und Neuromantik, S. 286.
[323] Mit diesen Worten stellt Hesse Novalis in seinem Aufsatz *Aus der Welt der Bücher* (1916) vor, zit. nach Hermann Hesse, Karl Isenberg (Hg.): Novalis. Dokumente seines Lebens und Sterbens. Frankfurt a.M. [3]1976, S. 178 f. Goethe und Novalis seien demnach zwei Dichter, die nahezu gleichberechtigt an der „Synthese der deutschen Genialität mit der Vernunft" arbeiteten. Vgl. Ma Jian: Romantik in Rezensionen von Hermann Hesse. In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 15 (2014), S. 273–281, S. 276 f.

Von der Neuromantik als Diskurs um Eugen Diederichs wird sich Hesse mit dem *Hermann Lauscher* und endgültig mit *Peter Camenzind* distanzieren. Strukturell aber behält er sein individuelles Modell von Romantik bei, um sein neoromantisches Jugendwerk bald selbst in eine Phase der populären Verirrung einzuordnen. Die historische Romantik kann ihn entsprechend ein Lebenswerk lang begleiten, ebenso wie eine strukturell neoromantische Herangehensweise (z. B. in *Klingsors letzter Sommer*, 1919); die Emphase für einen Neuromantik-Diskurs der Jahrhundertwende allerdings schlägt – nach einer Episode des Ringens um 1900 – in eine kritische Distanz zu modischen Diskursen und Stiltendenzen insgesamt um.

3.3.2 Geschichte ohne Logik: *Der Novalis. Aus den Papieren eines Altmodischen* (1900/07)

In mehrfacher Hinsicht ist die Erzählung über einen alten Novalis-Band, an dessen Gebrauchsspuren die Erlebnisse verschiedener Lesergenerationen rekonstruiert werden, in Hesses Werk an einer Schwellenposition zu verorten. Volker Michels ordnet sie in der aktuellen Werkausgabe den „Erzählungen" zu, womit er *Den Novalis* nicht mehr zu den „Jugendschriften" zählt,[324] sondern ihn in die Nähe späterer Prosabände wie *Diesseits* (1907) und *Nachbarn* (1909) rückt. Tatsächlich steht *Der Novalis* zwischen den Werkphasen: Während die Erzählung thematisch zentrale Aspekte aus dem Jugendwerk aufgreift, so vor allem die Faszination für Novalis und eine neue Romantik, kündigt sich zugleich eine typische Erzählsituation an, die für Hesses späteres Prosawerk charakteristisch wird: Ein autodiegetischer Erzähler berichtet aus einer späten Position heraus von der (eigenen) Vergangenheit, die ihn am Ende einholt. Auch publikationsgeschichtlich spiegelt sich eine Zwitterstellung: Um das Jahr 1900 herum geschrieben und erstmals im Jahr 1902 vergeblich zur Veröffentlichung eingereicht, eröffnet *Der Novalis* fünf Jahre später die Literaturzeitschrift *März* (1907) in ihren ersten Ausgaben.[325] In diesem Erstdruck, illustriert von Holzschnitten des jungen Joseph Wackerle, trägt die Erzählung einen anderen Untertitel als im früheren Manuskript (und der späteren Werkausgabe): Nicht *Aus den Papieren eines Bücherliebhabers* stamme die Geschichte über *Den Novalis*, sondern *Aus den Papieren eines Altmodischen.*

[324] Hermann Hesse: Der Novalis. Aus den Papieren eines Bücherliebhabers. In: Die Erzählungen. 1900–1906. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a.M. 2001, S. 26–47.

[325] Hermann Hesse: Der Novalis. Aus den Papieren eines Altmodischen. In: März 1.i (1907), S. 517–528; ii. (1907), S. 49–61. Das genaue Entstehungsjahr des Textes ist unklar: Hesse wird es in einer späten Einzelpublikation grob auf das Jahr 1900 datieren, sicher ist aber nur, dass er die Erzählung am 25. März 1902 erstmals zur Publikation einreichte, ohne dass sie angenommen wurde. Noch 1907 scheint die Erzählung seinen Qualitätsansprüchen zu genügen, sodass er sie in der Zeitschrift *März* abdruckt, an der er – mittlerweile berühmt – als Herausgeber mitwirkte.

Die Rahmenerzählung und die Romantik
Dieser Titel, den Hesse im Laufe der 1900er Jahre ändern wird,[326] beinhaltet im Kontext der Jahrhundertwende noch ein Statement. Novalis bürgt, wie oben beschrieben, seit einigen Jahren für den neoromantischen Modetrend, der u. a. von Maurice Maeterlinck im Jahr 1896 popularisiert wird und in dessen Kontext auch Hesse literarisch in Erscheinung tritt. In dieser Erzählung aber gräbt zuerst ein „Bücherliebhaber", dann ein „Altmodischer" den Novalis aus: Als Rahmenerzähler wird ein bibliophiler Archivar eingeführt, der sich puristisch für die Spuren vergangener Leser in einem alten Novalis-Band interessiert. Im ersten von sieben Kapiteln, und konkret im ersten Satz, wird das Profil dieses Ich-Erzählers klar umrissen:

> Indem ich mich besinne, in welcher Eigenschaft ich mich dem etwaigen Leser dieser Notizen füglichst vorstelle, fällt mir ein, daß ich mich, dem Inhalt meines Schreibens gemäß, am besten als Bibliophile einführe. Wirklich ist dies auch wohl meine eigentlichste Eigenschaft. […] Auch finde ich mich im Vielerlei der Bücherwelt leichter zurecht als im Wirrwarr des Lebens und bin im Finden und Festhalten schöner alter Bücher besonnener und glücklicher gewesen als in meinen Versuchen, anderer Menschen Schicksale freundlich mit dem meinigen zu verknüpfen. (NO 26)

Schon die anachronistische Formulierung im Eröffnungssatz („dem etwaigen Leser […] füglichst vorstelle[n]") markiert eine Sonderrolle: Dieser Erzähler ist ein einsamer Büchernarr, der sich im „Wirrwarr des Lebens" nur schwer zurechtfindet. Als typische Außenseiterfigur in Hesses Werk bleibt er abseits vom geselligen ‚Leben' positioniert, was ihm allerdings umgekehrt eine Besonderheit, eine profilierende Auszeichnung einbringt. Gleichzeitig besitzt er nämlich den Blick eines Spezialisten, der sich „im Vielerlei der Bücherwelt" durchaus souverän orientieren kann.

Mithilfe seiner Expertise probiert der Rahmenerzähler in der folgenden Binnengeschichte, drei Lebensstationen historischer Novalis-Leser zu rekonstruieren, die aus verschiedenen Umständen im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Novalis-Band griffen. Einer dieser Leser, die aus Liebeskummer Hardenbergs Werke rezipierten, ist auch der Erzähler selbst, der als Hauptfigur (bzw. als ‚erlebendes Ich') in der dritten Station seiner Binnenerzählung auftritt. Den Zweck einer solchen Rezeptionsgeschichte offenbart der Erzähler in seinem einführenden Kapitel: „[M]eine Liebhaberei für alte Scharteken ist vielleicht nicht ohne Beziehungen zum Leben, mag sie auch nur wie ein Steckenpferd eines alternden Hagestolzes aussehen." (NO 26) Im Zuge der komplexen Geschichte, die sich über das 19. Jahrhundert

[326] Im Manuskript – und damit in der frühesten Version – findet Volker Michels den Titel des „Bücherliebhabers", den Hesse für die Publikation im März 1907 überarbeitet. Darüber hinaus finden sich allerdings keine Veränderungen zwischen Erstdruck und Manuskriptversion, wie sich in Michels Edition nachprüfen lässt. Die Titeländerung kann auf eine Veränderung im Diskurs über Neoromantik zurückgeführt werden: Was um 1900 noch als modisch und avanciert galt, hat seine innovative Note im Jahr 1907 verloren und wird deshalb als Rückblende eines „Altmodischen" markiert.

erstreckt, wirkt der Rahmenerzähler also der eigenen Entrücktheit entgegen, denn er ist den Regeln des ‚Lebens' am Beispiel der Novalislektüre analytisch auf der Spur.[327]

Zunächst einmal gilt es, den Präsentationsmodus des Textes auf seine Analogie zur Romantik zu prüfen: Lässt sich dem Rahmenerzähler überhaupt trauen – oder gibt der Text nach romantischem Vorbild Anlässe, die Gültigkeit der Erzählperspektive in Zweifel zu ziehen? Trotz einer ausgestellt subjektiven Perspektive, aus welcher der Text an keiner Stelle ausbricht, illustriert der Erzähler eine valide empirische Methode: Er nutzt zahlreiche Notizen und Namenseintragungen auf dem „altmodische[n], schlichte[n] Druckpapier" (NO 26), um Situationen und Ursachen zu rekonstruieren, in denen ehemalige Besitzer einst zum Novalis-Band griffen. Sogar die bibliographische Angabe wird gewissenhaft vermerkt: Es handelt sich um die „vierte, vermehrte" Ausgabe der Novalis-Werke „vom Jahre 1837" (NO 28), die es als Nachdruck auf günstigem Löschpapier auch transfiktional gegeben hat.[328] Da er auch in seiner Binnenerzählung auf die materiellen Eintragungen in das Buchexemplar eingeht, gibt es auf den ersten Blick keinen Anlass, dem erzählenden Experten zu misstrauen.

Dabei verbindet der Bücherwurm seine Geschichte mit einem persönlichen Anliegen, das explizite Schnittmengen zum Forschungsmodell Romantik offenbart. Der Ich-Erzähler klagt im einführenden Kapitel über seine qualvolle Einsamkeit in der modernen Gesellschaft:

> [O]ft werde ich einsamer Mann mitten unter der schweigsamen Gesellschaft meiner Scharteken von Trauer überfallen, wenn ich sehe, wie schnell alles das, was einmal modern und neu und wichtig war, dem kühlen, mitleidig lächelnden Interesse einer anderen Zeit oder der Vergessenheit anheimfällt und wie schnell das Gedächtnis des einzelnen verlischt. (NO 28)

Die Entwurzelung des Individuums wird hier gleich dreifach betont: Ein „einsamer Mann" in einer „schweigsamen Gesellschaft" wird „von Trauer überfallen", und als typisches Moderneproblem prangert der Erzähler die flotte Vergänglichkeit verbindender Deutungshorizonte an.[329] Sein Problem liegt, modelltheoretisch

---

[327] Im Anschluss an dieses Kapitel wird ein Exkurs den Begriff des ‚Lebens' bei Hesse einordnen, s. u.

[328] Novalis: Schriften. Hg. v. Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel. Vierte vermehrte Auflage. 2 Teile in zwei Bänden. Stuttgart 1837. Erstmals wurde diese Auflage 1826 in Berlin gedruckt, sodass es sich bei dem Stuttgarter Druck um ein antiquarisches Reprint handelt. An diesem Teil haben Tieck und Schlegel im Unterschied zur dritten und fünften Auflage nicht ergänzend mitgewirkt, wie Tieck später betont, sodass hier auch *Die Christenheit und Europa* abgedruckt ist, um in der fünften Auflage (Berlin 1837) wieder gestrichen zu werden. Hesse berichtet im Vorwort zur Neuauflage des Textes, dass er diese Ausgabe tatsächlich besaß, sie jedoch im Laufe der Jahre verschenkt habe.

[329] Auf der Folie der Beschleunigungstheorie Hartmut Rosas kritisiert der Erzähler dezidiert das Tempo eines kulturellen Wandels, einen der drei Beschleunigungsmotoren nach Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a. M. 2005.

reformuliert, in einer Isolation des Individuums durch die moderne Beschleunigung, für die seine Einsamkeit bereits ein Symptom darstellt.

Potenziell romantisch wird diese Diagnose, sobald der homodiegetische Erzähler seine textkonstituierende Gegenstrategie vorführt. In seinem eigenen Erzählakt kann das erzählende Ich, so die Behauptung, dieses Problem überwinden:

> Dann reden mir diese paar Bände tröstend das Geheimnis der Liebe, vom Bleibenden im Wechsel der Zeiten. Sie geben mir, wenn ich einsam erscheine, zu Nachbarn die aufsteigenden Bildnisse ihrer gestorbenen Freunde, deren Kette ich mich willig und dankbar anschließe. Denn in solchen Zeiten ist das Gefühl, als untergeordnetes und geringes Glied einer festen Gemeinschaft und Folge anzugehören, immer noch besser und tröstlicher als das grausame und sinnlose Alleinsein im Unendlichen. (NO 28)

An dieser Stelle ist das Faible des Bücherwurms für Romantik auch in einzelnen Formulierungen zu greifen. Durch seine akribische Spurensuche in alten Büchern revitalisiert der Erzähler eine verstorbene Leserschaft, deren Einzelschicksale ihm auferstehen und zu „Freunde[n]“ werden. In einem Akt der Unterwerfung ordnet er sich anschließend in die „feste[] Gemeinschaft und Folge“ von Novalis-Lesern ein, womit er sich defragmentierend einer zeitentbundenen Gruppe angliedert. Anhand des Erzählaktes gelingt ihm somit die Lösung seines Moderneproblems: Einerseits schreibt der Erzähler seine Individualität in eine zeitübergreifende Ahnenreihe ein, andererseits verspricht ihm das Studium der historischen Einzelschicksale, die eigene Isolation zu überwinden. Der Text führt – laut Ankündigung des Erzählers – also die Integrationsarbeit eines entwurzelten Individuums hin zum Teil eines Ganzen vor, was ihn in die Nähe romantischer Erzählstrategien rückt.

Dabei bezieht sich diese Synthese zunächst auf das forschende Subjekt und kann formal noch keine Gültigkeit über den Erzähler hinaus beanspruchen. Die gesamte Erzählanlage bliebe damit auf romantische Weise innerhalb der Grenzen eines subjektiven Einzelversuchs – könnte der Erzähler nicht plausibel beweisen, dass er mithilfe seines Spezialwissens tatsächlich eine tiefere, intersubjektive Wahrheit über das Leben herausfinden kann. Anders als bei Hanns Heinz Ewers gibt es im Text keinerlei selbstreferentielle Anzeichen dafür, dass der Erzähler irrt, fuscht oder lügt: Selbst an jener Stelle, an welcher der Experte die Rolle der Imagination reflektiert, schmälert das keineswegs den Wahrheitsanspruch seines Unterfangens.

> Dabei bin ich im Phantasieren und Erfinden nicht allzu sparsam, teils aus Vergnügungslust, teils in der Überzeugung, daß alles Erfassenwollen der wahren, inneren Geschichte vergangener Zeiten ein Werk der Phantasie und nicht des wissenschaftlichen Erkennens ist. (NO 27)

An dieser Stelle behauptet der Erzähler, dass sich eine „wahre[], innere[] Geschichte“ eben nur mithilfe des spekulativen „Erfinden[s]“ darstellen lässt. Möglichem Zweifel an seiner Methodik beugt er damit vor: Gerade die Imagination hilft dem Erzähler – in Kombination mit dem empirischen Buchmaterial –, auf verborgene Regeln des Lebens zu stoßen, die nur der Experte erblicken kann. Sollten sich

also tiefere Wahrheiten in der folgenden Geschichte herausschälen, dann wird ihnen vom Text auch ein potenzieller, formal nicht widerrufener Wahrheitsgehalt zugesprochen.

Die Binnenerzählung und die Regeln des Lebens
Die weiterführende Frage, die diese Rahmenkonstellation an die Binnengeschichte stellt, lautet also: Lernt man durch die Augen des einsamen Antiquars etwas über das ‚Leben'? Die Romantik und allen voran Novalis werden zum motivischen Leitfaden, an dessen Rezeption ein wiederkehrender ‚Lauf des Lebens' geprüft wird. In einer großen Analepse rekonstruiert bzw. imaginiert der Erzähler im Wesentlichen drei historische Figurenkonstellationen rund um den Novalis-Band: In der ersten Station steht Theophil Brachvogel im Mittelpunkt (erzählter Zeitraum: 1838–1842), in der zweiten dessen Sohn Brachvogel Junior (1862–1875) und in der dritten schließlich der Erzähler selbst (um 1900). Alle drei Novalis-Besitzer (und teilweise auch deren Freunde) hinterlassen im Band ihre Spuren, sodass der Erzähler seine Rekonstruktion mit Daten und Jahreszahlen belegt. Zwischen den Episoden, in denen der Band unterschiedlich rezipiert wird, liegen jeweils „[a]nnähernd zwanzig Jahre" (NO 42), in denen das Buch unberührt in Schränken verweilt und seine Blätter durch „einen leisen Cremebezug" langsam vergilben (NO 41).

Die Binnengeschichte erzählt damit auch eine Rezeptionsgeschichte der Romantik, die dem literarhistorischen Modell Hesses folgt: Im „Frühling des Jahres 1838" (NO 28) findet bei Theophil Brachvogel und seinen Freunden noch eine rege Frühromantikrezeption statt; ab 1842 dann beginnen „die ältesten Verehrer jener frühromantischen Poesie allmählich auszusterben, ohne daß neue ihnen gefolgt wären" (NO 41); und um 1900 schließlich berichtet das erlebende Ich über Novalis, „daß der scheinbar verschollene Romantiker neuestens in Deutschland wieder verehrt und gelesen werde." (NO 45) Auch in einer Prolepse aus den Jahren Theophil Brachvogels lässt der Erzähler durchblicken, dass die gesamte Erzählung unter dem Eindruck einer Neoromantik der Jahrhundertwende verfasst wird:

> Dann wunderte er [Theophil Brachvogel, R.S.] sich vielleicht betrübt darüber, wie rasch der zarte Dichter aus dem Andenken der Welt verschwunden und wie selten sein Name noch in jemandes Munde war; er ahnte nicht, daß Jahrzehnte später die ernste Schönheit dieser Dichtung neue Freunde und laute Verehrer und Verkünder finden würde. (NO 42)

In diesem Aspekt stellt der Erzähler sein Spezialwissen aus: Er kennt die Neoromantik um 1900, kann aber als *Altmodischer* sein Expertenwissen zur historischen Romantik hinzugeben. Somit partizipiert die Erzählung an einem aktuellen Interesse für das Romantische, das um Informationen zur historischen Romantikrezeption ergänzt wird.[330]

[330] Namentlich tauchen im ersten Kapitel weitere Autorennamen wie „Mörike, Eichendorff und d[ie] Bettina" auf, daneben auch Sophie Mereau, Philipp Otto Runge, Schleiermacher, Beethoven

Das Attribut der „ernste[n] Schönheit" lässt bereits erahnen, wie Novalis' Schriften im Erzähltext insgesamt semantisiert werden. Die ausführlichste Novalis-Lektüre unternimmt Theophil Brachvogel (Senior) in der ersten Station, in dessen Perspektive der Erzähler besonders ausschweifend fokalisiert.[331] Der junge Theophil, ein „großer blonder Mensch" und „Hauslehrer bei den Söhnen einer Professorenwitwe" (NO 31), kauft dem kritisch veranlagten Buchhandelslehrling Rettig im Jahr 1838 zwei Novalis-Bände ab, der seine Bibliothek aufgrund von Geldsorgen auflösen muss.[332] Als „schönlockige[r] Seher" wird Novalis in einem humoristischen Dialog zwischen den beiden eingeführt (NO 31), und in der nächtlichen Lektüre zeigt sich, dass Brachvogel den Novalis „[w]eit frischer als der kritisch veranlagte Rettig" (NO 32) rezipieren kann:

> Ihn hatte seit einigen Tagen die sanfte Gewalt dieses tiefsten und süßesten Romantikers erfaßt, dessen dunkeltönige, von Duft und Ahnung gesättigte Sprache sein williges Herz in ihre weichen Rhythmen zwang. Das klang so mystisch wohllaut wie ein ferner Strom in tiefer Nacht, von Wolkenflucht und blauem Sternlicht überwölbt, voll scheuen Wissens um alle Geheimnisse des Lebens und alle zarten Heimlichkeiten des Gedankens. (NO 32)

Ein Oxymoron wie „die sanfte Gewalt" dient der Inszenierung einer translexikalischen, unaussprechlichen Wirkung des Novalis, die mit Wortfeldern des Weichen und Scheuen, aber auch der Tiefe und Mystik umschrieben wird. Der Novalis-Intertext weiß „um alle Geheimnisse des Lebens", doch sie bleiben den Lesern als „Heimlichkeiten des Gedankens" verrätselt. Zugleich ist diese Art der Lektüre an die Figur Theophil gebunden, dessen „williges Herz" jene „schwermütige Schönheit der Nachthymnen" bereitwillig aufsaugt (NO 33).

Andere Figuren rezipieren Novalis unter anderen Voraussetzungen. Als Theophil Brachvogel seinen Freund Hermann Rosius im oberen Stockwerk besucht, der über sein „Lieblingsbuch, Bengels Gnomon" als strenger Pietist eingeführt wird (NO 33),[333] kommt es zu einer gemeinsamen Lektüre des „ersten Hymnus an die Nacht". Rosius aber reagiert als „fromme[r], stille[r] Student" zunächst

---

und jeweils „ein altes Exemplar des Titan oder des Werther" (NO 27). Hinter den ausführlichen Lektürebeschreibungen aus dem Novalis-Band aber bleiben diese kurzen Namensnennungen zurück.

[331] Allein das Jahr 1838 streckt sich als erzählte Zeit über drei ganze Kapitel. Auch die interne Fokalisierung in Einzelfiguren lässt in den späteren Geschichten nach: Ab dem 5. Kapitel häufen sich die Distanzmarker, von nun an reflektiert der Erzähler über seine Position als erzählendes Ich.

[332] Der kritische Rettig ist als Figur deshalb interessant, da sie mit dem Erzähler in Äquivalenz tritt („sich fühlte wie eine Mücke im Spinnennetz"; „starke literarische Ader"; „sein lebhafter Geist sich von der naiven Begeisterung des Fuchsen schnell zur selbstständigen Kritik des Kenners durchgearbeitet", NO 30). Die Auflösung seiner Bibliothek wird zum Ausgangspunkt der Binnenerzählung, da sie den Novalis-Band aus der Bücherei hinein ins ‚Leben' spült: „Gedankenvoll blickte Rettig durchs Fenster seinem Freunde und seinem Novalis nach. Er sah im Geiste schon seine ganze schöne Sammlung in alle Winde verstreut" (NO 31).

[333] Johann Albrecht Bengel (1687–1752) war ein schwäbischer Theologie, der mit seinem *Gnomon novi Testamenti* (1742) die Textkritik des Neuen Testaments begründete und heute als Begründer des Pietismus in Württemberg gilt.

„[s]chweigend" auf das Werk (NO 33), um anschließend – inspiriert vom Ende der ersten Hymne – auf schüchterne und unbeholfene Weise von seiner heimlichen Liebe zu Helene Elster zu sprechen.[334] Auf den grüblerischen Rosius wirkt *Der Novalis* damit lösend und fungiert so als Bindeglied zwischen dem „schüchtern[en]" Hermann und dem „frische[n]" Theophil (NO 32; 33), da er beide Charaktertypen einander annähert. Die Novalis-Semantik kreist, davon unangetastet, konstant um die ausgemachten Wortfelder: Im Novalis versteckt sich ein „ernste[s] Pathos der Dichtung" (NO 33), und der schöne, heimliche Ernst seiner Texte wird wie ein Geheimwissen weitergetragen.

In solchen Leseszenarien, denen noch weitere folgen, eröffnet der Text eine Differenz zwischen zwei paradigmatischen Rezeptionstypen: Eine lebendige, vitalitätssprühende Lektüre, wie sie Theophil Brachvogel (und in der letzten Episode auch Gustav Merkel) unternimmt, kommt dem Verständnis von Novalis offenbar näher als ein „kühler, kritischer Geist" (NO 43), wie ihn Rettig, Hermann Rosius und Brachvogel Junior besitzen. Die letzten Figuren repräsentieren allesamt den Typus eines „gelehrte[n] Sonderling[s]", denen der Novalis-Band eher „durch Zufall" in die Hände fällt und die sich seinem „eigentümlichen Eindruck nicht ganz entziehen" können (NO 44). Zu einer ergreifenden Erkenntnis über die Ahnung hinaus reicht es bei diesen stillen Figuren aber nicht. Im Zuge dieser Typenbildung desavouiert sich auch der Rahmenerzähler unfreiwillig, da auch er, wie Brachvogel Junior und die anderen Bücherwürmer, wohl „von früh an ein wenig Sonderling" war (NO 43) und dem frischen Leben erklärtermaßen fremd bleibt. Das erzählende Ich reiht sich damit in das Paradigma kritischer Geister ein, die durch ihre Novalis-Lektüre eben nicht näher zum ‚Leben' geführt werden, sondern allesamt in ihren Einzelschicksalen scheitern.

Tatsächlich führen die drei Binnengeschichten ihren Misserfolg am ‚Leben' wiederholt vor: Der Pietist Hermann Rosius muss sich seine Verlobte Helene Elster vom lebendigeren Theophil Brachvogel ausspannen lassen, und genauso verliert der Erzähler in der dritten Station seine geliebte Maria an den vitalen Freund Gustav Merkel. Im letzten Kapitel verläuft die Charakterisierung der Figuren bereits vorrangig über die Rezeption von Novalis: Der fröhliche Gustav reißt in einer Unterhaltung „einen wenig ehrerbietigen Witz über Novalis" (NO 45) – und da Maria, anders als der allzu ernste Erzähler, herzlich mitlachen kann, ist der Partnerwechsel besiegelt.

[334] An dieser Stelle ist interessant, inwiefern die Erzählung an das Ende des ersten Hymnus („und dann ewig die Brautnacht währt") anknüpft, um daraus ein Gespräch über Rosius' Hochzeit zu entwickeln. Anders als an anderen Stellen, in denen Novalis-Texte ausführlich zitiert werden, wird das Zitat an dieser Stelle ausgespart. Die Funktion einer solchen Verschleierung liegt in der Konstruktion eines intertextuellen Rätsels: Nur, wer den Novalis kennt, wird diese Überleitung verstehen.

Grüblerische Novalis-Leser bleiben im Text also einsam, während die lustigen und lebensbejahenden Rezipienten vom Leben belohnt werden. So auch Theophil Brachvogel: „Lachend und Wanderlieder singend" liest der junge Hauslehrer die Novalis-Bände auf einer Wanderung am sonnigen Neckarufer (NO 37), um dank der frühromantischen Lektüre in einen ganzheitlichen Einklang mit der Natur zu geraten. „Vielleicht wusste er nicht, wie ähnlich er selbst dem jungen Ofterdingen jener Dichtung war", kommentiert der Erzähler (NO 38), sodass sich der Gemütszustand Theophils als eine vitalistische Wiederaufnahme des *Heinrich von Ofterdingen* zu erkennen gibt:

> In der frischen, empfänglichen Seele des jungen Reisenden spiegelte sich diese ganze frohe und farbige Welt reich und glücklich wider. Erinnerung, Ahnung und Hoffnung schmolz ihm mit der Schönheit der sichtbaren Welt unvermerkt und wohllaut zusammen, und werdende Lieder bewegten keimend den Sinn des jungen, fröhlichen Menschen. (NO 37 f.)

So lässt sich Novalis also auch rezipieren: Statt eines stillen Ernstes, wie ihn Theophil in der nächtlichen Lektüre verspürte, schmilzt nun eine Trias aus „Erinnerung, Ahnung und Hoffnung" dank Novalis mit der „Schönheit der sichtbaren Welt" zusammen. Der Text stellt der düsteren, symbolistischen Novalisrezeption der Jahrhundertwende eine vitalophile Alternative entgegen, in der Theophils Nerven allein durch „die feinen Reize der Berglinien" angeregt werden (NO 38).[335] Subjekt und Natur lassen sich in dieser Wanderung versöhnen – vorausgesetzt, man besitzt eine „frische[], empfängliche[] Seele" und einen „Duft der frühen Jugend […], dem noch kein großer Schmerz die Unbefangenheit genommen und dafür die Weihe der Reife gegeben hatte." (NO 38)

Mit dieser Bedingung beharrt der Text auf einer folgenreichen Limitierung physiologischer Art, denn nur ein jugendlicher Körper kann Novalis' Werke auch in ihrer vitalistischen Wirkung interpretieren. Für den introvertierten Rosius führt die Novalis-Lektüre keineswegs zur Annäherung an die geliebte Helene, denn er muss seinen Freund Theophil aus Tübingen herbestellen, damit dieser ihn mit seiner „geschickteren Art und [s]einer größeren gesellschaftlichen Erfahrung" bei der Brautwerbung unterstützt (NO 37). Genau diese Begegnung führt schließlich zum Bruch und zum Partnertausch. An folgendem Gesetz des Lebens lässt die Binnenerzählung damit keinen Zweifel: Die jugendlichen, frischen Figuren setzen sich im geselligen Leben gegen die Grübler durch, was im wiederkehrenden Dreiecksverhältnis rund um Gustav, Maria und das erlebende Ich bestätigt wird. Vor allem in Fragen der Liebe haben die nachdenklichen Typen wie Rosius und der Erzähler keine Chance.

Der Text akzentuiert aber auch eine Kehrseite dieses Gesetzes. Theophil Brachvogel muss für den Brautklau an seinem Freund schmerzlich büßen, da er durch

---

[335] Natürlich entsteht dieses Novalis-Bild auch unter dem Eindruck der Spätromantik, vgl. oben, Abschn. 3.3.1, deren Impulse aber laut Hesse (und auch laut Textsemantik) bereits im Werk Friedrich von Hardenbergs angelegt sind.

den Verrat an Rosius seine Jugendlichkeit – und damit auch die Fähigkeit zur frischen Novalis-Lektüre – unwiderruflich verliert. Zwar hat Theophil mit Helene inzwischen eine Familie gegründet, doch er leidet an der zerbrochenen Freundschaft so sehr, dass er in die Sphäre der Reife hinübertritt und selbst zu einem Grübler wird. Als das erlebende Ich in der dritten Binnengeschichte schließlich von neuem mit Novalis in Berührung kommt, fokalisiert der Text konsequent auf den vergeistigten Lesertypus und führt dieselbe Konstellation mit vertauschter Perspektive, diesmal mit Sympathie für den Grübler, vor. Jetzt zeigt sich, dass die introvertierten Figuren in diesem Text ebenfalls eine Funktion besitzen: Als die schöne Maria einen tragischen Tod stirbt, tritt auch der fröhliche Gustav in die Sphäre der Grübler hinüber und kehrt geläutert zum Erzähler zurück. Beide erfreuen sich am Ende der Erzählung an einer gereiften Männerfreundschaft ebenso wie am Novalis.

Es täuscht also, die *Novalis*-Erzählung ausschließlich als Inszenierung einer monistischen Lebensdogmatik zu deuten, laut der das anthropologische ‚Leben' mit seinen Körpergesetzen als Leitbild fungiert.[336] Vielmehr ist die Binnenerzählung dominant *dualistisch* organisiert: Eine vitale, frische Sphäre der Jugend konkurriert im Text mit einer geistigen, grüblerischen Sphäre der Reife, die – fernab vom geselligen Leben – Aspekte wie Trauer, intime (Männer-)Freundschaften und Traditionen verwaltet. Gleich mehrere Formulierungen des Erzählers führen vor, dass die vergängliche Jugendlichkeit laut Text eben nicht höherwertiger einzuschätzen sei als die reife Erinnerungsarbeit: „Weder dieser noch der Beschenkte ist heute mehr am Leben", kommentiert der Erzähler mit Blick in das Novalis-Exemplar, „aber die Widmung von Brachvogels Hand steht noch in dem Bande auf dem inneren Einbanddeckel zu lesen" (NO 39). Hier zeigt sich, dass einsames Lesen das körperliche Leben überragen kann: Der Erzähler überführt etwas Erlebtes in eine Geschichte, die – ganz im Sinne der einführenden Reflexionen – tatsächlich die Zeiten zu überdauern vermag.[337] Mit Blick auf die *Novalis*-Erzählung lautet das erweiterte Lebensgesetz also wie folgt: Das jugendliche *Leben* fungiert als säkulare Leitkategorie, zu der die Figuren streben, doch das *Überleben* im Alter und in der Zukunft sichern grüblerische Außenseiter wie der Erzähler.

Zwar bleibt der Suchbefehl des Erzählers, der sich ja primär für das ‚Leben' interessiert, damit durchaus anthropozentrisch ausgerichtet; doch Elemente der Binnengeschichte bringen Zweifel hinein, ob ein monistisch-anthropologisches Lebensgesetz alle Phänomene zu erklären vermag. Ein eindrückliches Beispiel liefert der unerklärliche Unfall der schönen Maria, der die Erzählung jäh beendet:

---

[336] Wie Schneider: Wahrheiten in die Ohren schreien gezeigt hat, wird ein sogenannter Lebensmonismus zurzeit als implizites Kulturdogma der Jahrhundertwende diskutiert. Zur genaueren Reflexion dieser These mit Blick auf Hesse siehe unten, Exkurs zum Lebensmonismus.

[337] Stellen dieser Art, in der eine ‚geistige' Tradition gegen ein geselliges Leben ausgespielt wird, finden sich im Text zahlreich: zum Beispiel in einer Episode, in der Rosius' Widmung im Buch extra nicht „überkleb[t]" wird (NO 39), da die Erinnerung an ihn sonst verschwinden würde.

> Doch dauerte das [Liebesglück, R.S.] nur anderthalb Jahre. Dann geschah das Schreckliche, daß die schöne Maria mitten im Glücke auf einer sommerlichen Gondellustfahrt verunglückte und umkam. Da kam Gustav zu mir, und wir haben seither die Erinnerung an sie und an jene Florentiner Zeit und an alles Teure unserer allmählich in die Ferne entrückenden Jugendzeiten brüderlich miteinander geteilt. (NO 47)

Für Zufälle dieser Art lässt sich innerhalb der Geschichte kein Gesetz formulieren. Weder der Erzähler noch Elemente der Binnengeschichte können das Unglück in eine Logik des Lebens überführen, was sich zusätzlich mit Hesses Rezeption des Historikers Jacob Burckhardt engführen lässt.[338] Vielmehr beenden Schicksalsschläge – und tatsächlich lässt sich in manchen Passagen auch das Walten eines transkörperliches ‚Schicksals' vermuten[339] – die Jugend der Figuren vor allem in einem geistig-bildungstheoretischen Sinn. Jugend und Reife sind damit nicht nur anthropologische Körperstufen, sondern auch Stufen geistiger Entwicklung, womit vor allem der konsequente *Dualismus* dieser Erzählung gegen einen möglichen Monismus im lebensdogmatischen Sinne spricht. Dabei ist es die Kontingenz, die mit Marias Unfall das letzte Wort behält – auch, um anthropologischen Gesetzen zugunsten von unerklärlichen Lebensverläufen die Stirn zu bieten.

Findet also möglicherweise doch ein unentschlossener, romantischer Umgang mit dem ‚Leben' in Hesses *Novalis* statt? Ganz im Gegenteil: Ein Lauf des Lebens, wie er in Kombination der verschiedenen Binnenstationen inszeniert wird, bleibt zwar in Teilen rätselhaft, doch beobachtbare Regularitäten und Rekurrenzen werden an keiner Stelle ironisch behandelt. Kein Schein trügt in diesem Text: Die Figuren sind entweder jugendlich-vital oder reif und grüblerisch, und statt einer ambivalenten Gleichzeitigkeit kann sich ein Charakter wie Theophil Brachvogel

---

[338] Den starken Einfluss Burckharts belegt Theodore Ziolkowski: Hesses Geschichtsphilosophie. In: Hesse und die literarische Moderne, S. 69–86. Demnach inszenieren Teile von Hesses Werk folgende These, die in Jacob Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Hg. v. Jakob Oeri. Berlin, Stuttgart 1905, S. 4 zu finden ist: „Wir sind aber nicht eingeweiht in die Zwecke der ewigen Weisheit und kennen sie nicht. Dieses kecke Antizipieren eines Weltplanes führt zu Irrtümern, weil es von irrigen Prämissen ausgeht." Ein solcher Weltplan im geschichtsphilosophischen Sinn lässt sich auch in der *Novalis*-Erzählung nicht finden.

[339] Wichtige Hinweise auf einen schlummernden Schicksalsdeterminismus im Text liefern divers Andeutungen, Theophil Brachvogel und der Erzähler könnten in einer gemeinsamen Verwandtschaftslinie stehen. Zu Beginn kündigt der Erzähler an, dass der Novalis-Band stets „in Händen von mir bekannten oder verwandten Leuten" geblieben sei, und später kennt er eine „schöne Hausfrau" aus dem Brachvogel-Anwesen aus eigener Erfahrung, da er ihr „Bilde […] in [s]einen Jünglingszeiten manchmal sah". Ausgesprochen bzw. konkretisiert wird das Verwandtschaftsverhältnis aber nicht, was als Leerstelle weitreichende Folgen hat: Sollte der Erzähler ein Enkel des Brachvogel Senior sein, dann eröffnet sich die Lesart, dass sich ‚das Leben' in einer späteren Generation schicksalshaft an dem Liebesraub Theophils rächt. Dass Brachvogel einst seinen Freund hinterging, zahlt ‚das Leben' in dem Fall an seinem Enkel zurück, der Maria unter vertauschten Rollen an Gustav Merkel verliert. Diese Option ist angelegt, aber nur vage angedeutet: Ebenso könnte als Lebensgesetz gelten, dass der Erzähler aufgrund seiner grüblerischen Anlage dem lustigen Gustav notwendig unterliegen muss. Eindeutigkeit lässt sich über die Motivation des ‚Lebens' also nicht herstellen, auch wenn wiederkehrende Verläufe beobachtbar sind.

von der Jugend zur Reife entwickeln. Die Erzählung inszeniert ein rekurrentes Muster von Lebensläufen und typologisiert zwei universelle Lebensstufen, zwischen denen die Figuren genau einmal und in eine Richtung hinüberwechseln. Warum das so ist, und ob das Körperliche oder doch ein schwebendes Schicksal die Geschehnisse vorstrukturiert, das bleibt innerhalb des Textes ein unerklärliches Rätsel. An der Gültigkeit der empirisch erhobenen Regularitäten aber wird keinerlei Zweifel formuliert.

Damit lässt sich auch das genaue Verhältnis von Novalis und Lebensbegriff in diesem Text beschreiben. Im titelgebenden *Novalis* liegt das rätselhafte ‚Leben' verborgen: Auf der Grundlage zweier Pole, die sich im Textverlauf an der Novalis-Lektüre zeigen, entwickelt sich auch die Binnengeschichte, deren Figuren von der Jugend zur reifen Trauer erwachsen. Novalis, der Frühvollendete, wird damit textintern als ‚Seher' bestätigt, da die Rezeption seines Werks das ganze ‚Leben' in seinem dualistischen Wechselspiel offenlegt. Doch bei Novalis, so behauptet der Text, bleibt der Sinn der Erscheinungen verrätselt; und auch der Erzähler weiß am Ende keine konzise Lebenslogik zu formulieren. Hardenbergs Werk spiegelt die dualistische Organisation von Welt (zwischen vitaler Jugend und geistiger Reife) und gibt den Sinn hinter dieser Organisation nicht preis.

Romantisch im modelltheoretischen Sinne ist die Erzählung dadurch nicht. Der Erzähler versucht, einem universellen Lebensgesetz auf die Spur zu kommen, und tatsächlich werden seine Hoffnungen erfüllt: Er hat das „Bleibende im Wechsel der Zeiten" beobachtet, ohne es zu verstehen, und dennoch gewinnt er mit seinem Text das angestrebte „Gefühl, […] einer festen Gemeinschaft und Folge anzugehören" (NO 28). Als Textverfahren führt diese Konstellation an keiner Stelle zu ironischen Kippfiguren, denn statt „Behauptung und Widerruf" präsentiert der Text eine funktionierende Kontingenzbewältigungsstrategie seines Erzählers. Regularitäten des Lebens werden am Leitfaden des Novalis aufgedeckt, deren Sinn zwar verschlüsselt bleiben, aber in ihren Effekten ein wohliges Gefühl transhistorischer Gemeinschaft hinterlassen. Selbst die diagnostizierte Dualität des Lebens folgt keiner Kippfigur: Die Figuren sind entweder jugendlich-vital *oder* reif und grüblerisch, und statt einer ambivalenten Gleichzeitigkeit kann sich ein Charakter wie Theophil Brachvogel von der Jugend hin zur Reife entwickeln. Die Ironie der Romantik wird in dieser Erzählung in eine anthropologische Entwicklungsfolge übersetzt: Statt unaufgelöster Widersprüche, welche die Erzählung in eine selbstreferenzielle Schleife versetzen könnten, bleiben lediglich einige Rätsel offen; blinde Flecken, die eine konzise Schließung des Textes verhindern.

Während eine Fragmentierungsdiagnose also ebenso deutlich artikuliert wird wie der Wille zur transzendierenden Synthese, verschwindet die ironische Unmöglichkeit dieses Unterfangens in der *Novalis*-Erzählung und schrumpft stattdessen zu ungelösten Rätseln, die nicht die Textkonstitution als Ganzes bedrohen. Die Frühromantik nach Novalis spiegelt dabei das ganze ‚Leben' in einer Nussschale, wobei die neoromantische Erzählung Hesses probiert, den einst gefundenen Weltenschlüssel der Romantik neu in Szene zu setzen. In der progressiven Universalpoesie findet Hesse damit kein Verfahrensvorbild, sondern ein verrätseltes

Weltgesetz, dessen verschüttete Wahrheit er in eine verständliche Sprache zu übersetzen versucht.[340] Neben dem Wegfall der ironischen Kippfigur lässt sich am Text eine weitere Transformation des Romantischen beobachten: Tatsächlich unternimmt die Erzählung eine geradezu prototypische Vertauschung der romantischen *Natur* durch das *Leben*, was für Hesse das konkrete Studium menschlicher Schicksale bedeutet. Auf diesem Feld kann Hesse leichter als die Romantiker empirische Gesetzmäßigkeiten beschreiben – zum Beispiel eine wiederkehrende Reife im Alter und eine naive Frische der Jugend. Dass sich das Rätsel *hinter* dem Lebenslauf aber nicht auflösen lässt, dass sich also kein Sinn der Erzählung dechiffrieren lässt, trägt eine romantische Note, ohne zu romantischen Textverfahren zu führen. Vielmehr bleibt der Erzähler ein vertrauenswürdiger Verwalter von Daten, der auf historische Rekurrenzen hinweist, statt auf ihre Ursachen zu spekulieren.

Exkurs: Lebensmonismus und Neoromantik am Beispiel der Novalis-Papiere
Was genau bezeichnet das Lexem des ‚Lebens' aus kulturhistorischer Perspektive, das im Text so dominant als überkomplexes Studienobjekt heranzitiert wird? Zur literarischen Funktion einer „monistisch-immanente[n] Kategorie des Lebens" hat die jüngere Forschung mit Blick auf die Jahrhundertwende Grundlagenarbeit geleistet.[341] Das omnipotente Paradigma der ‚Natur', dessen Enträtselung die Literatur um 1800 beschäftigt, wird laut Wolfgang Riedel um 1900 flächendeckend durch das Paradigma des ‚Lebens' ersetzt, aus dessen empirischer Beobachtung sich zugleich epistemologische wie auch ethische Normen ableiten lassen.[342] Das ‚Leben' ist als anthropozentrische Kategorie – stärker als die ‚Natur' der Romantiker – empirisch am Menschen beobachtbar und integriert den Impuls eines naturwissenschaftlichen Monismus, laut dem sich jede natürliche Entwicklung auf ein biologistisches, eindeutiges Grundprinzip zurückführen lasse.[343] Hesses Prosa liefert einen regelrechten Steinbruch an Funktionalisierungen dieses Lebensbegriffs: Immer wieder gilt es Figuren wie Hans Giebenrath in *Unterm*

---

[340] Mit Blick auf den Sprachstil steht *Der Novalis* spätromantischen Erzählverfahren näher als der Frühromantik. Überhaupt betont Hesse zwar seine Nähe zur frühromantischen Literatur, stilistisch aber zeigt sich eine Weiterführung des spätromantischen (und weniger theorieaffinen) Stils, wie er sich über Eichendorff und die Brüder Grimm kanonisiert hat.

[341] Löwe: Duft der blauen Blume, S. 163. Einschlägig zuletzt Jens Ole Schneider: Aporetische Moderne. Monistische Anthropologie und poetische Skepsis 1890–1910. Frankfurt a. M. 2020.

[342] Vgl. Wolfgang Riedel: Homo natura. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin, New York 1996, exemplarisch S. VIII. Als wohl wichtigster Impulsgeber tritt bei ihm Schopenhauer auf, vgl. S. 165–174.

[343] Die weichenstellende Arbeit zum Monismus hat Monika Fick: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993 vorgelegt, derzufolge die literarischen Experimente der Jahrhundertwende antithetisch auf eine „Schöpfung neuer Sicherheit", auf „die Offenbarung und Inkartation eines ‚Absoluten'" in der physischen Welt zielen, ebd., S. 3. Historisch ist der Begriff eng an die Arbeiten Ernst Haeckels geknüpft, der in seinen *Kunstformen der Natur* (1899) Darwin im deutschsprachigen Bereich popularisierte. Fick unterscheidet allerdings zwischen einem Monismus im historischen Sinne (nach Haeckel) und einem „monistischen Denkansatz", S. 12, was im Folgenden wichtig wird. Vgl. wissensgeschichtlich hierzu Weber, Di Bartolo, Breidbach: Monismus um 1900.

Rad, *Knulp* und *Peter Camenzind* als höchstes Ziel, etwas über ‚das Leben' zu erfahren. Auf diese Weise setzt auch der Antiquar der *Novalis*-Erzählung sein Spezialwissen ein, um sich dem „Wirrwarr des Lebens" auf unkonventionelle Weise anzunähern (NO 26). Ob Hesses Neoromantik dabei einer „heimlichen Dogmatik" des anthropologischen Monismus aufsitzt oder ihn – wie andere Autoren dieser Zeit – auch in seinen Aporien reflektiert,[344] lässt sich an der komplex konstruierten *Novalis*-Erzählung idealtypisch prüfen.

Am Beispiel Hesses lässt sich ein Problem aktueller Monismus-Diagnosen, auch über den Einzelfall hinaus, kontrovers diskutieren. Einerseits fungiert ‚das Leben' in dieser exemplarischen Erzählung als zentrales Studienobjekt und ermöglicht die Beschreibung körperlich-biologischer Universalgesetze, denen vom Text auch ein empirischer Wahrheitsgehalt zugesprochen wird. Andererseits aber bleibt die Anthropologie in Hesses Texten nicht alternativlos: An die Seite der vitalistischen Lebensnorm tritt eine zweite Sphäre, in diesem Fall: das Paradigma des Geistes, des einsamen, lebensfernen Grübelns und der Tradition, die ebenfalls ihr diegetisches Recht beansprucht. Die genaue Relation der beiden Sphären lässt sich im *Novalis*-Text als eine hierarchisch strukturierte Antonymie beschreiben: Jugendliche Frische und kritische Reife schließen sich einander oppositionell aus, doch die Figuren können von der Jugendemphase einmalig in die gedankliche Reife übertreten. Die Grenze zwischen den Paradigmen ist semipermeabel – außer man heißt Novalis, für den diese Grenze, frei nach Ricarda Huch, nicht existiert.[345]

Auch die Forschung hat schon früh und durchgängig notiert, dass Hesses Textwelten häufig dualistisch organisiert sind,[346] und tatsächlich beschreibt eine duale Struktur auch die folgenden Hesse-Texte adäquater als die Annahme eines heimlichen, monistischen Grundprinzips. Hinzu kommt, dass die Figuren in Hesses Texten kaum dem „Typus des Entschleierers" entsprechen, wie ihn Jens Ole Schneider am Beispiel von Nietzsche herausarbeitet.[347] Statt monistische Wahrheiten zu proklamieren, befinden sich Hesses Figuren – wie auch dieser Erzähler – auf einer ergebnisoffenen Suche nach Normen, die schließlich in subjektgebundenen und teils rätselhaften Lösungen befriedigt werden. Eine erschwerende Problematik liegt zudem im doppelten Lebensbegriff in Hesses Erzählung: Wie eine lexematische Auswertung zeigt,[348] funktionalisiert der Erzähler im *Novalis* zum einen die

[344] Diese gewinnbringende Perspektive findet sich erstmals bei Schneider: Wahrheit in die Ohren schreien, S. 109; und neuerdings genauer ausgeführt in ders: Aporetische Moderne, S. 52–72. Mit Blick auf Hesse steht allerdings der Verdacht im Raum, in seinem Werk könnte, anders als bei Thomas Mann, Musil oder Hofmannsthal, ein unaporetischer, ‚leibemphatischer' Monismus lauern. Ähnlich urteilt auch Löwe: Duft der blauen Blume, S. 163.

[345] Hier lässt sich an die Klapptür-Metapher aus Ricarda Huchs *Blüthezeit der Romantik* erinnern, s. o., Abschnitt 2.2.4.

[346] Vgl. zuletzt mit einem Forschungsüberblick Dorothée Gommen: Polaritätsstrukturen im Werk Hermann Hesses. Lyrik, Epik, Drama. München 2006, besonders S. 45–51.

[347] Schneider: Wahrheiten in die Ohren schreien, S. 111.

[348] Genau vierzehn Mal wird das ‚Leben' im Text heranzitiert: Erstens im semantischen Kontext der Vitalität („ein frisches Stück Leben in sein stilles Dasein", NO 36; „der hübsche, lebensfrohe Brachvogel", NO 40), zweitens aber auch als universeller Lauf des Lebens über das Vitale hinaus

jugendliche Frische als vitales, körpergebundenes ‚Leben', zum anderen nutzt er aber einen allumfassenden Lebensbegriff, um auch Phänomene des Geistes, des Alterns und der Tradition zu beschreiben. In dieser zweiten Bedeutung umfasst das übergeordnete ‚Leben' wiederum die dualistische Organisation der Diegese und bringt ihre Mechanismen auf den einen, monistisch gefärbten Nenner.

Die zentrale Schwierigkeit also, Hesses Werk als ‚leibemphatisch' und damit als Reflex einer monistischen Anthropologie zu beschreiben, liegt in der impliziten und unaufgelösten Dualität seines Lebensbegriffs. Kann man noch von Monismus sprechen, wenn ‚das Leben', das als monolateraler Wahrheitsgarant alle Phänomene umfasst, aus einem zweigliedrigen, semipermeablen System strukturiert ist? Laut Monika Fick, die den Monismus-Begriff für die Jahrhundertwende-Forschung aufbereitet hat, ist ein struktureller Monismus durchaus „vereinbar mit einer dualistischen Deutung der Phänomene", wenn man zwischen einem „Monismus im streng historischen Sinn" und einen „monistische[n] Denkansatz" differenziert.[349] Hieran lässt sich mit Blick auf Hesse produktiv anknüpfen: Auch in der *Novalis*-Erzählung zeigt sich weniger die Allmacht eines biologistischen Schlüssels, der alle rätselhaften Phänomene entschleiern würde; sondern vielmehr unternimmt Hesse den ergebnisoffenen Versuch, „Leib und Seele zu einer Einheit zusammenzufassen".[350] Dabei verbleibt die inhaltliche Besetzung des monistischen Einheitsprinzips als großes Fragezeichen im Text, als Rätsel, das sich nicht nur auf anthropologische Körpergesetze stützt, sondern als konsequente Synthese zwischen „Leib und Seele" angelegt ist.

Mein Vorschlag mit Blick auf Hesse und die Literatur der Jahrhundertwende liegt darin, anknüpfend an Fick und Schneider, einen strukturellen Monismus noch stärker von seiner inhaltlichen Konkretion in der Anthropologie zu trennen. Bei Hesse zeigt sich ein struktureller Monismus im erzählerischen Aufwand, die *eine* Formel zu inszenieren, die Phänomene zwischen Körper und Geist versöhnt. Inhaltlich aber setzt sich die Lebensformel bei Hesse aus einer gleichwertigen Dualität zusammen, in der auch transkörperliche Entitäten wie ‚Bildung' und ‚Schicksal' gegen die Anthropologie angeführt werden. Gerade dieser unüberwindbare Dualismus führt bei Hesse, unter dem Eindruck eines monistischen Strukturzwangs, zu Textbewegungen: Die Sehnsucht nach Auflösung von Dualität, nach Entschleierung eines eingliedrigen Prinzips, ist Hesses Texten – wie auch im folgenden *Inseltraum* und im *Kranz für die schöne Lulu* – unmissverständlich eingeschrieben. Hesses Figuren aber entschleiern nicht, sondern sie finden eine jeweils individuelle Möglichkeit, sich im Wahrheitspluralismus der Moderne zu orientieren. Sie bedienen den wissensnormativen Monismus strukturell, ohne einen inhaltlich konkreten Dualismus in ihrer Lebenswelt aufzulösen.

(„Wirrwarr des Lebens", NO 26; „alle Geheimnisse des Lebens", NO 32; „Spuren des Lebens von damals", NO 39).

[349] Fick: Sinnenwelt und Weltseele, S. 12. Auch Schneider: Aporetische Moderne, S. 20–25 führt einen „deskriptiven Monismusbegriff" ins Feld, der sich dadurch auszeichnet, dass alle Phänomene jeweils auf „eine Substanz oder ein qualitatives Prinzip" zurückgeführt werden sollen.

[350] Ebd.

Es ist also richtig, dass eine „Überproduktion von neuem Sinn im Rahmen eines weltanschaulichen Monismus und seiner unzähligen inhaltlichen Konkretionen“ die Wissenssituation der Jahrhundertwende dominiert.[351] Es muss aber nicht der *Körper* sein, der die letztgültigen Antworten liefert. Die Neoromantik als literarisches Projekt steht gerade dafür ein, auch transkörperliche Phänomene in den strukturellen Monismus der Jahrhundertwende zu integrieren. Kategorien wie Geist, Mystik oder kulturelle Tradition werden im neoromantischen Schreiben mit einem anthropologischen Dogma verknüpft, womit sich die Opposition von ‚Kunst‘ gegen ‚Leben‘ entsprechend häufig in neoromantischen Texten als Hauptproblem stellt. Nach monistischem Muster zielt das neoromantische Projekt dabei insgesamt auf Synthese: Neoromantisches Schreiben zur Jahrhundertwende erweitert das monistische Spektrum, um die Leitkategorie des Körpers mit ihrem kulturell verankerten Gegenspieler von Geist, Mystik und Kunst nicht nur zu konfrontieren, sondern zu fusionieren. Anvisiert wird also, wie Hesse es mit Blick auf Novalis formuliert, „das Ideal einer Synthese von wissenschaftlichem Denken und seelischem Erleben“.[352] Gerade weil das diskursive Programm der Neoromantik dabei auf die Entdeckung oder Evozierung einer monistischen Synthese zielt, müssen ironische Brechungen in literarischen Texten dabei als Enttäuschung erlebt werden. Ein latentes Unbehagen an der romantischen Kippfigur erklärt sich vor diesem Hintergrund auch über einen strukturellen Monismusdruck, der die Ambivalenzen der Romantik zwar zu integrieren versucht, dabei allerdings jene charakteristischen Aporien generiert, die Jens Ole Schneider an ausgewählten Beispielen wahrnimmt.[353]

3.3.3 Synthetische Visionen: *Der Inseltraum* (1899) und Lauschers *Kranz für die schöne Lulu* (1900)

Noch vor dem *Novalis*-Text entstehen die Erzählungen *Der Inseltraum* (1899) und *Ein Kranz für die schöne Lulu* (1900), die einen exemplarischen Fokus auf das Jugendwerk Hesses erlauben. Diese früheste Phase, die sich genau im Jahr 1900 im Umbruch befindet, zeichnet sich u. a. durch eine noch unkritische, wenig distanzierte Partizipation an der modischen Neoromantik aus: Beide Texte reicht Hesse beim Eugen-Diedrichs-Verlag ein und probiert sich experimentell an einer Imitation von Romantik, die auch die Formentscheidungen romantischer Literatur adaptiert. *Der Inseltraum* gibt sich entsprechend als eine Verfahrenssimulation

[351] Löwe: Duft der blauen Blume, S. 163.

[352] Hesse, Isenberg: Novalis Dokumente, S. 178 f.

[353] Der Verdacht besteht also darin, dass die Aporetische Moderne, wie sie Schneider beschreibt, nicht nur einzelne Autorinnen und Autorinnen umfasst, sondern für das literarische Feld großflächiger gilt, das um 1900 insgesamt mit den wissensgeschichtlichen Beständen der Anthropologie zu kämpfen hat. Diese These wird unten, Abschn. 4.2 genauer verfolgt.

nach Novalis zu erkennen.[354] Die *Lulu*-Erzählung hingegen ist, wie schon der Untertitel ankündigt, „dem Gedächtnis E.T.A. Hoffmanns gewidmet" und adaptiert den Stil Hoffmann'scher Erzählungen auf eigenwillige Weise.[355] Damit überschneiden sich die beiden sehr heterogenen Texte in ihrem analogen Umgang mit der Romantik: Im Jugendwerk bis ca. 1900 appropriiert Hesse das Romantische noch als Stil, um auf dieser Folie seine eigene, aktualisierte Verfahrenssprache zu entwickeln.

Hermann Hesses jugendlicher Inseltraum

Der Inseltraum eröffnet Hesses erste Prosasammlung *Eine Stunde hinter Mitternacht* (1899), die im Eugen-Diederichs-Verlag zu dessen ‚neuromantischer' Hochphase erscheint. Ein Zitat von Novalis ziert das Titelblatt,[356] und auch aufgrund ihrer typographischen Gestaltung als Liebhaberexemplar trägt diese Publikation, im Kontext betrachtet, das Diskurslabel der Neuromantik. Innerhalb des Textes aber werden vergleichsweise wenig konkrete Motive der literarischen Romantik ausgestellt: Kindheit, Traum und Sehnsucht spielen als Leitmotive eine zentrale Rolle, konkrete Verweise auf Märchentopoi oder romantische Intertexte finden sich jedoch nicht. Stattdessen funktionalisiert die Erzählung gleich mehrere Hinweise auf die italienische Renaissance: Ariost beispielsweise tritt im *Inseltraum* als Figur in Erscheinung, um „wie ein Verspaar des Orlando, schlank, edelförmig und schalkhaft" durch die idyllische Landschaft zu stolzieren (IT 187). Analog zum Verlagsprogramm von Diederichs mischt sich eine neue Renaissance hier mit neoromantischen Anteilen, was sich aus dem literarischen Feld erklärt: Hesse konnte zum Entstehungszeitpunkt bereits absehen, dass er die *Stunde hinter Mitternacht* potenziell beim Ehemann seiner Briefpartnerin Helene Voigt-Diederichs platzieren konnte,[357] und entsprechend probiert sich der Text an einer Schnittmenge aus Hesses Modell von Romantik und dem Diederichs-Verlagsprofil, das auch Motive der italienischen Renaissance umfasst. Es handelt sich also um einen Text, der sich selbst nicht an einer Grenze, sondern mitten im modischen Diskurs der Diederichs-Neuromantik positioniert.

---

[354] Hermann Hesse. Der Inseltraum [1899]. In: Jugendschriften. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. ³2014, S. 167–187. Ursprünglich erschienen in der Prosasammlung Hermann Hesses: Eine Stunde hinter Mitternacht. Leipzig 1899, S. 1–28. Der Text wird im Folgenden im Fließtext und mit Angabe der Seitenzahl unter der Sigle IT zitiert.

[355] Hermann Hesse: Ein Kranz für die schöne Lulu. Ein Jugenderlebnis, dem Gedächtnis E.T.A. Hoffmanns gewidmet [um 1900]. In: Jugendschriften, S. 253–287. Der Text wird im Folgenden im Fließtext und mit Angabe der Seitenzahl unter der Sigle KL zitiert.

[356] Es handelt sich um die zweite Strophe aus dem nachgelassenen Novalis-Gedicht *Der Fremdling* [1797], hier zit. nach IT 167: „Streute ewiger Lenz dort nicht auf stiller Flur / Buntes Leben umher? Spann nicht der Frieden dort / Feste Weben? Und blühte / Dort nicht ewig, was Einmal wuchs?" Die Erzähler in der *Stunde hinter Mitternacht* fungieren auf eine ähnliche Weise als Fremdlinge, die nach einer verlorenengegangenen Heimat suchen.

[357] Siehe oben, Abschnitt 2.3.1 und speziell Anm. 278.

Der Inseltraum gibt sich, ebenfalls untypisch für den späteren Hesse, als eine Traumerzählung ohne Rahmen oder Analepsen zu erkennen. Zu Beginn landet ein „schiffsbrüchiger Träumer" mit seinem Kahn auf der titelgebenden Insel, womit der Text zu seinem elegischen Stil anhebt:

> Eine langhin gewölbte, sanfte Welle hob meinen Kahn mit dem gerundeten Bug auf das Gestein. Ein schiffsbrüchiger Träumer verließ die Ruderbank und dehnte die Arme dem stummen Lande entgegen. Mein purpurner Mantel war mürbe geworden und warf von den Hüften abwärts weiche demütige Falten. [...] In dem dunkelgrünen, stillen Gewässer der Bucht lag mein Spiegelbild gebreitet, und ich sah, daß auf der langen Fahrt alles an mir anders geworden war, brauner, schlanker und biegsamer. (IT 172)

Mit diesen Verfahren knüpft der Erzähler an eine Prosa Friedrich von Hardenbergs an – exemplarisch an Texte wie *Die Lehrlinge zu Saïs* (1798/1799) –, wie sie Hesse einhundert Jahre später unter dem Eindruck des neoromantischen Diskurses interpretiert. Anthropomorphe Attribute schmücken die Ankunft des Ich-Erzählers auf der Trauminsel aus: Neben die „sanfte Welle" treten ein „stumme[s] Land[]", dem der „schiffsbrüchige[] Träumer" seine Arme entgegenstreckt, und zuletzt wirft auch sein Mantel „demütige Falten". In dieser Prosa herrscht ein ständiger Allegorieverdacht: Das Purpur des Mantels verweist auf einen königlichen Adel; der Kahn und sein Ruderer erinnern an den mythischen Charon und seine Fahrt durch den Styx; und der Narziss-Mythos wird wiederholt im Spiegelbild an der Bucht aufgerufen. *Der Inseltraum* grundiert seine Erzählung mit unscharfen Symbolen aus der antiken Mythologie, wodurch auch der Gefühlshaushalt des Erzählers jenseits der Traumerzählung mythologisch aufgeladen wird.

Der Stil dieser Sätze knüpft an die Form des Elegischen an – allerdings nicht an die antike Gattung mit ihren formalen Kriterien, sondern vielmehr an Schillers Definition einer elegischen „Empfindungsweise".[358] Laut Schillers Epochentext *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) entspringt das Elegische – ebenso wie das Idyllische und das Satirische – aus dem Verlust einer ursprünglichen Einheit von Menschen und Göttern, aus deren Bewusstsein sich eine elegische Trauer entwickelt.[359] Von „stiller Trauer" und „sanfter Einsamkeit" weiß auch der Erzähler zu berichten, sobald er auf seine verlorenen Kindheitserinnerungen zurückblickt (IT 174). Allerdings spielt der *Inseltraum* gleichermaßen in einer Idylle: Die Insel ist ein idealtypischer *locus amoenus*, in dem sich Natur und Kultur in naiver Schönheit ergänzen.[360] Die zwei Formen der sentimentalischen Dichtung nach

---

[358] Friedrich Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung [1795]. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. v. Benno von Wiese, Julius Petersen, Lieselotte Blumenthal, Norbert Oellers. Weimar 2001, S. 413–503, S. 441.

[359] Vgl. Carsten Zelle: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Matthias Luserke-Jacqui (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2005, S. 451–479. Es ist anzunehmen, dass der Romantik-Experte Hesse den Text kannte, ihn eventuell gar zur Romantik zählte.

[360] Schon der Beginn deutet an, dass der Reisende durch seine Fahrt „brauner, schlanker und biegsamer" geworden ist (IT 172); und nun erlebt er auf der idyllischen Insel eine fortschreitende Heilung von der pathogenen Stadt.

Schiller – wobei das Satirische bezeichnenderweise fehlt – zeigen sich im *Inseltraum* als zwei Seiten einer Medaille: Idyllisch präsentiert sich das Setting einer utopischen Insel der Schönheit, elegisch aber erzählt der Text von der Trauer, die den Ich-Erzähler über die eigene Entfernung von diesem Reich befällt.

Die *histoire* des Textes inszeniert nun eine sukzessive Läuterung des Erzählers. Nach der beschwerlichen Kahnfahrt dringt er immer tiefer in einen antikisierten Naturraum ein, um dort in eine Gemeinschaft von Frauen aufgenommen zu werden, die sich bei genauerem Hinsehen als eine Versammlung seiner ehemaligen Liebschaften entpuppt.[361] In einem Dialog mit der Königin der Insel, die „in ihrem vollkommenen Wuchse“ die Schönheit selbst personifiziert,[362] legt er seine Entfremdung von ihrem Reich dar:

> Ich trage einen Purpur, der aus deinem Lande ist und von dir mir in die Wiege ist gelegt worden. Aber meine Hände sind befleckt und meine Augen voll Ekels geworden, ich bin müde und unwert, den Purpur länger zu tragen, der für frohe Hände und selige Augen bestimmt ist. Und bin gekommen, ihn zurückzugeben. (IT 176)

Vor allem in den Passagen in direkter Rede unterstützt der Text seinen elegischen Stil mithilfe von traditionalistischer Wortwahl und Syntax („in die Wiege ist gelegt worden“). Auch die Symbolik importiert eine pathetische Bedeutungsschwere: Qua Geburt ist der Erzähler in Besitz eines purpurnen Mantels, der seinen angeborenen Sinn für Ästhetik symbolisiert und mittlerweile „befleckt“ ist. Dieses divinatorische Geschenk gibt er aufopferungsvoll an die Schönheit zurück, da sein vergangener, städtischer Lebensweg seine Augen mit „Ekel[]“ besudelt habe. Die gütige Königin der Schönheit gibt dem verlorenen Sohn eine zweite Chance: „Sei mein Gast und versuche noch einmal, unter meiner Herrschaft zu leben“, fordert sie ihn auf (IT 177), und im Folgenden durchläuft der Erzähler gemeinsam mit den Mädchen eine Reihe von Kindheits- und Jugenderinnerungen, die ihn wieder Geschichten erzählen und zur Laute greifen lassen. Am Ende entsendet die Königin ihn zurück in das Meer, gemeinsam mit einem „Zweig Orangeblüte [sic]“, und gibt ihm den Auftrag: „Nun reise gut!“ (IT 187).[363] Der Erzähler wird mit den besten Aussichten entlassen, seiner ästhetischen Gabe in Zukunft gerecht zu werden, auch wenn die Königin ein Wiedersehen zu zwei Gelegenheiten ankündigt.

---

[361] Diese merkwürdige Männerphantasie deutet Serena Failla als Rezeption der Thesen Johann Jakob Bachofens, siehe dies.: Matriarchatsphantasien in Hermann Hesses Prosa. Zur Bachofen-Rezeption in *Der Inseltraum*, *Peter Camenzind*, *Demian* und *Siddhartha*. Bern 2014.

[362] Ohne beim Namen genannt zu werden, handelt es sich um eine Aphrodite bzw. Venus-Gestalt.

[363] Die „Orangeblüte“ wie auch der Verweis auf Ariost verbindet Hesses *Inseltraum* mit Hanns Heinz Ewers' *Aus dem Tagebuche eines Orangenbaumes*, s. Abschn. 3.2.2. Die intertextuelle Verbindung kommt allerdings nicht (zwingend) durch eine direkte Rezeption, sondern über den Diskurs zur Neoromantik zustande, die in der Auffassung von Eugen Diederichs auch die italienische Renaissance umfasst.

Verfahrenstechnisch knüpft der Text an eine „Mysterienrede" an, die Hesse bei den Romantikern findet.[364] Modelltheoretisch aber adaptiert der *Inseltraum* nur in Teilen ein romantisches Programm, wie es sich auch in den Texten um 1800 nachweisen lässt. Die größte Überschneidung zeigt sich in einer deutlich artikulierten Fragmentierung des Erzählers: Von einem Urzustand der Kindheit, in dem er noch einen naiven Zugang zur Schönheit besaß, hat sich der Erzähler auf geradezu pathologische Weise entfernt. Der Text liefert drei konkrete Gründe, weshalb das Individuum seine Bestimmung zum Ästheten aufgeben muss: Zum einen ist es die moderne Großstadt, aus welcher der Ich-Erzähler flieht und die als absente Gesellschaft seine Traumreise erst notwendig macht. „Mich trieb der Ekel vom Leben, mich stieß der Dunst der Städte und die geräuschvolle Lust ihrer Tempel von sich", so der Erzähler, und erst auf der beschwerlichen Fahrt zur Insel konnte er sein „Auge von den Dünsten des verlassenen Lebens" reinigen (IT 177). Zweitens ist es auch eine intellektuelle Reife, die ihn von einer naiven Schönheit entfernt: Mit Blick auf eine alte Klosterschule, in der er einst antike Philosophen las, stellt er fest, dass eine „herbe Süßigkeit des Wissens" damals die „süßeren Ahnungen verhüllter Schönheit" verdrängte (IT 183). Der Rationalismus, hier in seinen Anfängen bei „Sokrates" und „Homer" heranzitiert (IT 183), erhält in der *Stunde hinter Mitternacht* einen kritischen Seitenhieb, da er die unschuldige Ästhetik potenziell entweiht.

Schließlich aber, und hierin sieht der Erzähler den wichtigsten Auslöser für seine Entwurzelung, ist sein Dilemma selbstverschuldet. „Warst du es nicht", fragt ihn die Königin in einer ausgelagerten Selbstanklage, „der die Tempel, in welchen ich dich beten lehrte, zerstört und der in die Gärten der Liebe, deren Pforte ich dir zeigte, geschändet hat?" (IT 176 f.) Deutlich antwortet der Erzähler: „Ich war es", und konkret bekennt er sich schuldig, die Lieder der heiligen Schönheit in „Gassenlieder" umgekehrt und seine Gabe „zur Trunkenheit missbraucht[]" zu haben (IT 177). Vor allem, so nagelt ihn die Königin fest, hätte er „dankbar" in Anbetracht seiner Gabe sein müssen (IT 179). Aufgrund dieser Verfehlungen bittet der Erzähler nun darum, seine angeborene Seherkraft loszuwerden: „[N]imm dein

[364] Das Verhältnis des *Inseltraums* zu einer antiken Mysterienrezeption in der Romantik, die Dirk von Petersdorff: Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller. Tübingen 1996 aufgearbeitet hat, lässt sich folgendermaßen beschreiben: Die Abgrenzung zu einer aufklärerischen Antikerezeption, wie sie in der Romantik stattfindet (vgl. ebd., S. 139–141), bleibt bei Hesse nachrangig, sodass verschiedene Mythen und Intertexte vermengt werden können. Was jedoch bleibt, ist die ästhetische Konstruktion eines Mysteriums: Mithilfe von Referenzen u. a. auf die antike Mythologie betreibt Hesses Text eine stilisierende Identitätsbildung nach proto-avantgardistischem Muster. Auf der Folie von Petersdorffs fällt ein weiterer Unterschied auf: Während romantische Texte „weder der Wahrheit […] noch einer traditionellen Vorstellung von Subjektidentität" verpflichtet sind und sich, wie in Novalis' *Lehrlingen zu Saïs*, „im endlosen Weiterreden von Reiz zu Reiz bewegen, ohne ein Ziel angeben zu können" (ebd., S. 433), lässt sich in Hesses *Inseltraum* ein klares Ziel benennen, nämlich: die Rückkehr des Erzählers zu einer zeitenthobenen Wahrheit der Schönheit. Hier gelingt die Synthese, die auf eine konstruierte Selbststilisierung zum Dichter abzielt.

Geschenk wieder, leg' es auf härtere Schultern, und lass mich werden, wie andre sind!" (IT 177)

Damit stellen sich dem Erzähler zwei Optionen zur Synthese, um die monierte Fragmentierung zu überwinden: Entweder verliert er seine seherischen Fähigkeiten und kann sich so in die moderne Gesellschaft eingliedern („werden, wie andre sind"), oder aber er nimmt seine Bestimmung wieder auf und dient der „erhaben[en]" Schönheit (IT 178), wie es in seinem kindlichen Urzustand angelegt war. *Der Inseltraum* votiert für die letzte Option: „Es ist den Dichtern gegeben, dass sie sich mehr als andere Menschen ihres frühesten Lebens erinnern", behauptet die Königin an einer poetologischen Stelle (IT 185), und so zeigt sich der Gang des Erzählers durch die verschiedenen Kindheitsepisoden als eine Verwirklichung seiner natürlichen Anlage. Zwar reflektiert der Text in seiner Symbolik auch die narzisstische Dimension des Ästhetentums und weiß um die „freundlich ernste Einsamkeit" (IT 183), in welche der Dichter sich zwangsläufig begeben muss; eine Eingliederung in das hässliche „Leben" aber erscheint für den geborenen Seher nicht wünschenswert (IT 185).[365] Im *Inseltraum* zeigt sich somit eine andere Semantik als beim späteren Hesse: Mit einem Sinn für die Schönheit ist das gesellige Leben nicht zu ertragen und erfordert eine Hinwendung zum einsamen Ästhetizismus, der im *Inseltraum* als eine Wiederentdeckung vergangener Kindheitsepisoden realisiert wird.

Eine triadische Struktur, wie sie für romantische Texte modelltypisch angenommen wird, findet sich diesem Text damit nicht eingeschrieben. Der Traum des Erzählers zielt nicht auf eine Versöhnung in einem utopischen Dritten, sondern auf eine Rückkehr zu den natürlichen Anlagen. Damit ist die Erlösung zweigliedrig organisiert: Ohne Frage ist dieser Erzähler ein Seher, der den Kontakt zu seinem früheren Ich verloren hat, und im Laufe des Textes kann dieses Manko durch Rückwendung wiederhergestellt werden. Dementsprechend findet sich im *Inseltraum* keine romantische Kippfigur: Eine unendliche Annäherung an ein goldenes Zeitalter wird nicht anvisiert, sondern stattdessen findet eine *endliche* Annäherung an den Urzustand des Erzählers statt.[366] Für Brechungsmomente sorgt keine romantische Ironie, sondern eine Inszenierung von Selbstzweifeln, gegen die der *Inseltraum* normativ anschreibt. Dies zeigt exemplarisch die Binnengeschichte vom „Blondel" (IT 185): Der träumerische Erzähler berichtet darin von einer Scham, die ihn im Zuge seiner großspurigen Selbststilisierung zum Dichter in Kinderjahren einst befallen hat. In Anwesenheit der Königin, die mit einem knappen: „So war es" reagiert (IT 185), verkehrt sich die Scham jedoch in eine Schuld vor der Schönheit: Richtig wäre gewesen, ‚dankbar' zum eigenen Dichtertum zu stehen und sich nicht dafür zu schämen.

---

[365] Hier liegt ein weiterer Hinweis für eine Front gegen die monistische Anthropologie zugunsten einer künstlerisch-entrückten Sphäre vor, wie sie beim frühen Hesse häufig zu greifen ist, s. o., Exkurs zum Lebensmonismus, Abschn. 3.3.2.

[366] Am Ende der Erzählung stellt die Königin in Aussicht, er werde wiederkommen, wenn er „keines Ruders mehr bedarf" (IT 187). Der Inseltraum von der Bestimmung zum Dichter wird also erfüllt.

Der Inseltraum lässt sich entsprechend als ein Experiment mit der eigenen Sehergabe und als Erschreibung eines dichterischen Selbstbewusstseins interpretieren. Romantisch im Modellsinne ist diese Erzählung dabei nicht, da weder die Möglichkeit einer Rückkehr zum Naturzustand noch die allegorische Gültigkeit des Traums zu kippen drohen.[367] *Der Inseltraum* verhilft seinem Erzähler zur Erfüllung der eigenen Bestimmung – und legitimiert damit einen einsamen Ästhetizismus, der die Kunst gegen die moderne Gesellschaft abriegelt. Dass der Ästhetik beim frühesten Hesse noch das Potenzial zugesprochen wird, das gesellige Leben zu überragen, zeigt eindrucksvoll die finale Szene des *Inseltraums*: In einem „Gartenschloss" (IT 186) blicken der Erzähler und die Königin gemeinsam an eine bemalte Wand, die einen schönen Garten (mit Ariost darin) abbildet. Als sich die Wand plötzlich öffnet, erscheint dahinter ein realer Garten in identischer Weise. Kunst bildet die Natur in diesem Fall nicht mimetisch ab, sondern die Malerei konstruiert erst die Schönheit des Gartens – und im Hineintreten in das Wirklichkeit gewordene Kunstwerk gelangt die Traumreise des Erzählers an ihr Ende (vgl. IT 187). Die zeitlose Schönheit überschreibt in dieser Neoromantik – anders als beim späteren Hesse – das wirkliche Leben: „Was du hier siehst, das alles ist schöner als alle Wirklichkeit", pointiert eine der Frauenfiguren, „und wirklicher als alle Wirklichkeit." (IT 181)

Hermann Lauschers Kranz für die schöne Lulu (1900/1907)

Genau diesen Ansatz kritisiert Hermann Lauscher, die Hauptfigur in Hesses *Kranz für die schöne Lulu*, schon ein Jahr später im direkten Rekurs auf die *Stunde hinter Mitternacht*: „Ja, ich gestehe, mein kürzlich gedrucktes Buch beängstigt mich", klagt der fiktive Dichter, und vor allem kritisiert er ein Problem der „verdammte[n] Bewußtheit, in die man sich allmählich hineinstudiert" (KL 266). Mit konkreten Verweisen auf den *Inseltraum* stellt er fest, dass sein Experiment mit der eigenen Dichtergabe letztlich an einer aufgesetzten Pose gescheitert sei:

> Man probiert, man mißt sich selber, sucht nach den Grenzen seiner Begabung, experimentiert mit sich, und schließlich sieht man zu spät, daß man den besseren Teil seiner selbst und seiner Kunst in den verspotteten unbewußten Regungen der früheren Jugend zurückgelassen hat. Nun streckt man die Arme nach den versunkenen Inseln der Unschuld aus; aber man tut das auch nicht mehr mit der ganzen unüberlegten Bewegung eines starken Schmerzes, sondern es ist schon wieder ein Stück Bewusstheit, Pose, Absichtlichkeit darin. (KL 266)

Schon im *Hermann Lauscher* findet damit Hesses Abgrenzung von einer „Pose" der ‚Neuromantik' statt. Im *Kranz für die schöne Lulu* wendet sich die Dichterfigur Lauscher einer Poetologie zu, die auf die ursprüngliche Romantik zurückgreift:

[367] Dem Einwand, der ironische Vorbehalt lasse sich in der Traumkonstruktion verorten, lässt sich über die fehlende Selbstreferentialität begegnen: Widerstandsfrei entlädt sich die Semantik des Traums in ein erzählendes Subjekt hinein, das, wie die Erzählzeit im Imperfekt anzeigt, bereits als Dichter in die Gesellschaft zurückgekehrt ist. Der Traum lässt sich problemfrei einlösen und dient damit einer ästhetischen Überhöhung, nicht aber der ewigen Annäherung im Sinne einer progressiven Universalpoesie.

„Ich muß wieder […] an die Quellen zurückgehen. Mich verlangt nicht so sehr etwas Neues zu dichten, als ein tüchtiges Stück frisch und ungebrochen zu leben". (KL 266) Die Rückwendung zu den „Quellen", die Lauscher zugleich eine Hinwendung zum ‚Leben' verspricht, ist in diesem Fall eine Aneignung E.T.A. Hoffmanns und seines Erzählstils.

Tatsächlich geht die *Lulu*-Erzählung auch publikationsgeschichtlich mit einer Distanzierung von der ‚Neuromantik' als Diskursphänomen einher. Eine erste Version sendet Hesse am 16. August 1900 unter dem Titel *Prinzessin Lilia* an Eugen Diederichs.[368] Zwei Monate später bittet er den Verleger, die „*Prinzessin Lilia* entweder ruhig liegen zu lassen oder mir wieder zurück zu schicken […], denn ich werde vermutlich bis Anfang 1901 ein oder zwei Stücke hinzufügen, die ich Ihnen dann etwa als ‚Schwäbische Erzählungen' anbieten würde."[369] Zu diesem Projekt kommt es nicht: Ende 1900 entscheidet sich Hesse, den *Hermann Lauscher* in kleinster Auflage in der Buchhandlung R. Reich in Basel zu drucken, bei der Hesse als Sortimentsgehilfe angestellt war. Der *Kranz für die schöne Lulu* ist in der Prosasammlung zunächst nicht enthalten, womit der *Lauscher*-Band den neoromantischen Modetrend nicht mit eigenen Verfahren, sondern vielmehr in kritisch reflektierender Distanz (v. a. *Tagebuch 1900*) bearbeitet.[370] Erst 1907 bringt Hesse eine erweiterte Fassung des *Hermann Lauscher* heraus, in die er den *Lulu*-Text einfügt. Zwar beteuert Hesse in einem Vorwort, die Erzählungen nicht modifiziert

---

[368] Hermann Hesse an Eugen Diederichs vom 16. August 1900: „Erschrecken Sie nicht, lieber Diederichs, es kommt ein Manuskript angefahren. Bitte sehen Sie die kleine Dichtung an und sagen Sie mir Ihre Ansicht." In: Kindheit und Jugend vor 1900, Bd. 2, S. 484. An Helene Voigt-Diederichs schreibt Hesse am 27. August 1900: „Vor meiner Abreise sandte ich Herrn Diederichs eine Erzählung, die sein Verlegerherz ohne Zweifel mit Grauen erfüllen wird", ebd., S. 486. Eine Rückmeldung von Diederichs ist nicht überliefert.

[369] Hermann Hesse an Eugen Diederichs vom 9. Oktober 1900. In: Kindheit und Jugend vor 1900, Bd. 2, S. 500. Zusätzlich ergänzt er: „Ich bin wieder tief in die Romantica geraten, besonders Novalis ist mir teuer und unerschöpflich", ebd.

[370] Vor allem die abschließende Erzählung Hermann Hesses: Tagebuch 1900 [1900]. In: Jugendschriften, S. 305–325 lässt sich in diesem Zusammenhang als Inszenierung einer neoromantisch affizierten Dichterfigur Hermann Lauscher heranziehen, die über Tagebucheinträge ihr destruktives Interesse an der Romantik reflektiert. „Meine Märchennovelle ist fertig. Man lobt sie, zuweilen mit Verständnis. Mir genügt sie wieder nicht", notiert Lauscher ebd., S. 312, gleich neben genauen Angaben seiner Romantik-Lektüren. In einem Eintrag kurz vor Lauschers Tod taucht auch der fiktive Herausgeber des Tagebuchs, Hermann Hesse, im Text auf: „Hesse will mir einen Artikel über Tieck abjagen, den er doch besser kennen müsste als ich. Dabei fiel mir die fabelhafte Ähnlichkeit auf, die zwischen jenem Märchendichter und mir besteht. Bei uns dieselben sensiblen Nerven, derselbe Mangel an Plastik, derselbe Zug zum Flüchtigen, […] dieselbe Tendenz zur Auflösung der Prinzipien, zur künstlerischen Ironie", ebd., S. 324. Lauscher ist hier, im Gegensatz zum Novalis-Verehrer Hesse, ein Nachfahre Tiecks, dessen ironische Destruktivität ihn am Ende in den Tod treibt. Erste Ansätze zur Analyse dieser Romantik-Stellen im *Tagebuch 1900* liefert Tim Lörke: Hermann Hesses *Hermann Lauscher* und seine Positionierung im literarischen Feld um 1900. In: Der Grenzgänger Hermann Hesse, S. 373–382, bes. S. 377–379.

zu haben, doch einige Details lassen eine spätere Überarbeitung im Jahr 1907 vermuten.[371]

Schon in der Wahl der Erzählperspektive setzt die Erzählung ein Statement: Analog zu Texten von E.T.A. Hoffmann kann der Erzähler verschiedene Figuren überblicken und berichtet (schein-)auktorial aus einer humoristischen Distanz.[372] Dass die Geschichte schließlich doch homodiegetisch von der Figur Hermann Lauscher erzählt wird, markiert erst der letzte Satz der Erzählung: „Denn er selber hat die vorstehende Geschichte der Wahrheit gemäß aufgeschrieben" (KL 287), heißt es dort, wobei die Erzählstimme auch in dieser Formulierung noch die Distanz über die dritte Person („er selber") wahrt. Diese Erzählkonstruktion geht nicht kohärent auf: Gelegentlich weiß der Erzähler von Handlungen zu berichten, die Lauscher als Figur weder beobachtet hat noch nachträglich wissen kann. In der Erzählerfigur ist damit eine ironische Note angelegt: Ein ausgewiesener „Schöngeist" (KL 273) inszeniert sich in diesem Text als auktorialer, traditioneller Erzähler, der in großzügiger Erfindung einige Lücken der Geschichte auffüllt und dabei den Blick auf die Konstruktionsmechanismen auktorialen Erzählens lenkt. Lauscher steht nachträglich unter Verdacht, unzuverlässig zu erzählen, womit die Rolle des auktorialen Erzählers selbst als die Pose einer sentimentalen Dichterfigur stilisiert wird.

Auf den ersten Blick scheint auch die Handlung ähnlich romantische Momente zu beinhalten, die zwischen einer wunderbaren und einer unheimlichen Lesart changieren. Die Erzählung spielt ausschließlich in Kirchheim, wo ein junger, männlicher Dichterkreis namens „petit cénacle" freundschaftlich zusammenkommt (KL 265).[373] Dazu gehören der Dichter Hermann Lauscher, sein Freund Ludwig Ugel, der Jurastudent Karl Hamelt, Oskar Ripplein und Erich Tänzer – allesamt

---

[371] Hermann Hesse: Vorrede zur Ausgabe [des *Hermann Lauscher*, R.S.] von 1907. In: Jugendschriften, S. 222: „Ich dachte an Überarbeitung, sah aber sofort, daß die Gedanken und Stimmungen eines Zwanzigjährigen nicht nach zehn Jahren von ihm selber neu redigiert werden können […]. Und Einzelnes zu streichen oder zu beschönigen, schien mir wieder unerlaubt." An dieser Stelle spricht Hesse auch davon, dass die *Lulu*-Erzählung bereits um 1900 in einer „Schweizer Zeitschrift" veröffentlicht worden sei, ebd. Eine solche Veröffentlichung allerdings lässt sich nicht auffinden, auch nicht von Volker Michels: Hermann Hesses „Lulu" in Kirchheim/Teck. Vom Überdauern einer abgewiesenen Liebe. Marbach am Neckar 2004, S. 12.

[372] Vgl. Nicole Calian: Bild – Bildlichkeit, Auge – Perspektiv in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Der Prozess des Erzählens als Kunstwerdung des inneren Bildes. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 12 (2004), S. 37–51.

[373] In der französischen Literaturgeschichte gibt es tatsächlich einen ‚petit cénacle' junger Romantiker, der sich in Abgrenzung zu Victor Hugos Dichtergruppe Le Cénacle bildete. Anhänger waren u. a. Theophil Gautier, Petrus Borel und Philotée O'Neddy. Vgl. Michael Einfalt: Zur Autonomie der Poesie. Literarische Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire. Tübingen 1992, S. 89 f. Ob der rebellische, antibürgerliche petit cénacle Hesse und seinen Freunden bekannt war, ist unklar. Wahrscheinlicher ist, dass sie sich auf den ‚großen' Romantiker-Kreis um Victor Hugo berufen.

Figuren, die auf echte Personen einer tatsächlich erlebten Kirchheim-Episode Hesses zurückgehen.[374] In der Erzählung sind die fünf jungen Männer verzaubert von der schönen Lulu, die im Gasthaus „Zur Königskrone" als Wirtin arbeitet (KL 257), und sie versuchen in teils chaotischen Szenen, ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen. Die Wirkung des Mädchens aber scheint aus einer anderen Sphäre herzurühren, da den Studenten Karl Hamelt schon vor ihrer Begegnung „ein seltsam phantastischer Traum" heimsucht (KL 254): Im Traum liest er aus einem Buch „in völlig fremder Sprache" und erfährt von einer „sehr alte[n], wahre[n] Geschichte" der „Prinzessin Lilia", welche zum letzten Mal auf der „Harfe Silberlied" spielt (KL 255), bevor ihr Königreich unter der bösen Macht der „Hexe Zischelgift" zerfällt (KL 256). Jede Figur aus der kryptischen Märchenvision erhält in der folgenden Geschichte ihren Doppelgänger im profanen Kirchheim: Die Prinzessin korreliert mit der anziehenden Lulu; die Hexe Zischelgift ist ihre böse „Stiefschwester" (KL 260) alias die Wirtin Frau Müller; und eine besondere Rolle erhält der Philosoph Drehdichum, der im Märchen als „Geist Haderbart" auftritt und für den Kirchheimer Freundeskreis zum Vermittler geheimer Wahrheiten wird (KL 256). Für die Hauptfigur Hermann Lauscher, die ebenfalls von der „Harfe Silberlied" dichtet, endet die Erzählung schließlich in einer „Entsagung" (KL 283): Er erkennt „die hoffnungslose Albernheit" seiner unerwiderten Liebe und entscheidet sich zur Abreise, die mit einem Fest im Wirtshaus zelebriert wird (KL 277). Auf dieser Feier schlüpfen Drehdichum und Lulu für ein Theaterstück in ihre Doppelgängerrollen Haderbart und Prinzessin Lilia, woraufhin sie aus dem Wirtshaus verschwinden und der Text endet.

Trotz der stilistischen Unterschiede zeigt sich mit Blick auf das Modell Romantik, inwiefern die beiden Erzählungen *Inseltraum* und *Lulu* gerade im Aspekt des Romantischen eine starke Kontinuität aufweisen. Wieder geht es in *Lulu* um ein „Wesen der Schönheit", das den Dichter aus einer weltentrückten Sphäre heraus mit der eigenen Sehergabe konfrontiert. Statt einer mythischen Idylle ist es diesmal das romantische Märchen von der „Quelle Lask", das die „Spaltung eines einheitlichen Wesens" allegorisch vorführt und demzufolge Schönheit, Güte und Wahrheit einst „tief im Schoß der Erde eins und gemeinsam" waren (KL 270). Mittlerweile aber sei dieses Königreich untergegangen, und die Aufgabe des Textes liegt in der Wiederherstellung einer verlorenen Schönheit, symbolisch übersetzt: in der „Erlösung der Prinzessin Lilia" (KL 270). In ihrer Modelloperation – einer Aufhebung der Fragmentierung durch den Kontakt zur reinen Schönheit – sind der *Inseltraum* und *Lulu* damit ähnlich angelegt; nur erzählt die avanciertere *Lulu*-Geschichte dieses Problem parallel auf zwei Ebenen: zum einen im Märchen um die Quelle Lask,

[374] Auch einen ‚petit cénacle' als autobiographischen Freundeskreis rund um Hermann Hesse gab es wirklich. Seine Mitglieder trafen sich im August 1899 in Kirchheim: Otto Erich Faber (= Erich Tänzer), Oskar Rupp, Ludwig Finckh, Carl Hammelehle und Hermann Hesse, u. a. fotographisch belegt vom ortsansässigen Fotographen Otto Hofmann. Vgl. (mit Foto) Michels: Hesses Lulu in Kirchheim. Einer der Mitglieder, Ludwig Finckh, hat im Jahr 1950 das Erlebnis noch einmal als Roman aufgearbeitet – unter dem Titel *Die Verzauberung*. Vgl. ebd., S. 12 f.

zum anderen im realistischen Kirchheim. Der Schlüssel, mit dem die Entwurzelung von der Schönheit auch in der Welt aufgehoben werden kann, liegt in der Doppelgängerfigur Lulu: „Sie ist die blaue Blume“, erklärt der Philosoph Drehdichum deutlich, „deren Anblick der Seele die Schwere und deren Duft dem Geist die spröde Härte nimmt“ (KL 270). Blickt man also die lebensweltliche Lulu an, erhält man damit Zutritt zu einer verborgenen Sphäre der Schönheit, Güte und Wahrheit, die hinter der Fassade der Wahrnehmung schlummert.

In ihrem Ansatz operiert dieses Programm durchaus nah an der historischen Romantik. Der alte Drehdichum, ein Grenzgänger zwischen den Sphären und als Philosoph im Besitz einer tieferen Wahrheit, bringt es in einer poetologischen Waldszene vor dem Dichterkreis auf den Punkt:

> Die Dichter neigen auch heute noch mehr als andere Menschen zu dem Glauben, daß im Schoß des Lebens gewisse ewige Mächte und Schönheiten halbschlummernd liegen, deren Ahnung durch die rätselhafte Gegenwart zuweilen hindurchschimmert wie ein Wetterleuchten durch die Nacht. Dann ist ihnen, als seien das ganze gewöhnliche Leben und sie selber nur Bilder auf einem gemalten hübschen Vorhang, und erst hinter diesem Vorhang spiele das eigentliche, das wahre Leben sich ab. (KL 267)

Dass sich hinter einem Schleier zu Saïs erst das „eigentliche, das wahre Leben“ verberge, das nur gelegentlich „wie ein Wetterleuchten durch die Nacht“ scheine, passt zu den romantischen Texten und spielt direkt auf Novalis’ *Lehrlinge zu Saïs* an. „Diese schwärmerische Lehre“, wendet Oskar Ripplein entsprechend kritisch ein, „ist vor hundert Jahren von den sogenannten Romantikern gepredigt worden […]. Man hört in den Schulen noch davon reden als von einer glücklich überwundenen Dichterkrankheit, und heute träumt längst kein Mensch mehr so“ (KL 267). Der Romantik-Kritik Rippleins wird aber sofort widersprochen: Karl Hamelt rügt den Einwand als „langweilige Rede[]“ eines „Gehirnmenschen“ und „Schlaumeier“, wie es sie auch vor hundert Jahren schon gegeben habe (KL 267). Romantik ist für diesen Text vielmehr, und das validiert die *histoire*, ein altes, vorrationales Prinzip von transhistorischer Gültigkeit.

Der Knackpunkt, an dem sich die historische Romantik und Hesses *Lulu* aber unterscheiden, liegt in der Frage begründet, wie der Schleier zu Saïs gelüftet werden kann. In *Lulu* schöpfen die Dichter aus ihrem „Unbewussten“ (KL 281) und stoßen dort auf ein Ur-Lied, das sich bei jedem dichterischen Individuum auf wunderbare Weise gleicht. Hamelt träumt von der Quelle Lask; Drehdichum verflucht die Hexe Zischelgift; und auch Lauschers handschriftlichen Verse von der Harfe Silberlied stellen sich „in unbeschreiblicher Weise“ als ein Portrait der „schöne[n] fremde[n] Lulu“ heraus (KL 263). Ein Ur-Märchen kehrt also auf wunderbare, nicht aufzuklärende Weise bei verschiedenen Dichtern im Unterbewusstsein wieder, und erneut erklärt der Philosoph Drehdichum dieses Prinzip:

> Wenn man sich mit der Geschichte der Seele und ihrer Erlösung viel beschäftigt hat, kennt man ähnliche Fälle ohne Zahl. Es gibt von der Geschichte der Prinzessin Lilia mehrere, stark variierende Fassungen; sie spukt vielfach entstellt und verändert durch alle Zeiten und liebt namentlich die bequeme Erscheinungsform der Vision. (KL 270)

Hinter dem Schleier zu Saïs liegt im *Lulu*-Text also das Märchen von der ‚Harfe Silberlied' verborgen: eine universelle Allegorie auf die Schönheit, auf die sich in Visionen, Träumen und Dichtungen transindividuell zugreifen lässt. Wo die Romantiker um 1800 die Subjektivität jeder möglichen Wahrheit nicht überschreiten, fungiert das Märchen um die Quelle Lask als eine verschlüsselte Wahrheit über die Figurenwahrnehmung hinaus. Das romantische Märchen ist in der *Lulu*-Erzählung ein ontologisches Wunder: Hinter dem Schleier liegt eine märchenhafte Welt, die sich von jedem Dichter auf ähnliche Weise betreten lässt und immer dieselbe Geschichte erzählt.

Damit besitzt auch diese Erzählung keine romantische Kippfigur, wenn es um die Existenz einer wunderbaren Sphäre des Märchens, der Schönheit und der unbewussten Wahrheit geht. Etwas Wunderbares lauert hinter der alltäglichen Wahrnehmung, und erst die „wunderlich krausen Redensarten und halb ironischen Grimassen Drehdichums" eröffnen den Zugang zu dieser Sphäre (KL 270). Ironie fungiert hier als eine notwendige Schwierigkeit im Erkenntnisprozess, genauer: sie evoziert keine ewige Selbstreflexion, sondern verstellt als Mittel der produktiven Verrätselung den Weg zur Erlösung. Zur Synthese kommt es schließlich im szenischen Spiel auf der Bühne, als Lulu in der Rolle der Prinzessin Lilia zu einem „Lied von unerhörter Seligkeit und Harmonie" anhebt (KL 287). Dieses Schauspiel, in dem sich die Schönheit für einen kurzen Moment realisiert, wird von Drehdichum folgendermaßen angekündigt:

> Wäret ihr Philosophen, so würde ich euch eine schöne allegorisch-mystische Geschichte von der Wiedergeburt des Schönen und speziell von der Erlösung des poetischen Prinzips durch die ironische Metamorphose des Mythus erzählen, welche Geschichte heute ihr seliges Ende erfährt. So aber tue ich besser, euch den zu lösenden Rest dieser Geschichte in angenehmen Bildern vor Augen zu führen. (KL 285)

Eine philosophische Variante der *Lulu*-Geschichte wäre damit der *Inseltraum*: die Allegorie der „Wiedergeburt des Schönen" mit mythischen Symbolen, wobei das genuin Ironische an der „Metamorphose des Mythus" laut Drehdichum in der Verrätselung einer prinzipiell entschlüsselbaren Welt liegt. Der *Lulu*-Text hingegen endet mit einer literarischen Ekphrasis nach E.T.A. Hoffmann, die genau dasselbe Prinzip in einer bildhaften Beschreibung als „zu lösenden Rest" eines Rätsels vorführt.

Neben der inkohärenten Erzählerfigur gibt es aber schlussendlich noch ein Moment, das den gesamten Text in eine Schleife von Behauptung und Widerruf nach romantischem Muster verstrickt. Bevor Hermann Lauscher sich für seine Entsagung entscheidet, kommt ihm auf seinem Zimmer plötzlich eine ironische Erkenntnis:

> [D]as alles kam ihm nun vor, als wäre er und wären die andern lauter Traumgestalten eines phantasierenden Humoristen oder Figuren einer grotesken Sage. In seinem schmerzenden Haupte stieg die Vorstellung auf, dieses ganze Durcheinander und er selbst und Lulu wären ohnmächtige, willenlose Fragmente aus einem Manuskripte des alten Philosophen, hypothetische, versuchsweise kombinierte Teile einer unvollendeten ästhetischen Spekulation. (KL 277)

Textgenetisch legt diese Formulierung die Hypothese nahe, dass manche Aspekte der zunächst „unvollendeten" Erzählung nachträglich von Hesse eingefügt wurden.[375] Nimmt man die Stelle dennoch ernst, könnte auch „de[r] alte[] Philosoph[]" Drehdichum die Erzählung verfasst haben. Hier weist Lauschers Metareflexion auf die Medialität der Geschichte hin, was die Episode wiederum als neoromantisches, künstliches Experiment markiert. Die Existenz einer märchenhaften Wundersphäre aber, das wesentlich ‚Wunderbare' an dieser Erzählung, wird weder durch diese Passage noch durch die Erzählstimme angegriffen: Sowohl Lauscher als auch Drehdichum partizipieren als potenzielle Marionettenmeister an einer „grotesken Sage" bzw. an einem Märchen um die schöne Lulu, die ja wiederum das Ur-Lied aller reinen Schönheit darstellt. Um das Wunder des Märchens lässt sich in dieser pseudo-romantischen Hoffmann-Imitation nicht herumkommen.

Hesses Jugendwerk kreist damit sowohl im *Inseltraum* als auch im *Kranz für die schöne Lulu* um eine erhabene Schönheit als archimedischen Punkt der Synthese. Mithilfe des Modells von Romantik zeigt sich in beiden Texten die klar artikulierte Fragmentierung eines Dichters, dessen angeborener Sinn für Ästhetik im realistischen ‚Leben' befleckt oder verschüttet wurde. In beiden Varianten kommt es zu einer ästhetischen Erlösung, die aber kein goldenes Zeitalter auslöst, sondern Figuren und Bestimmungen zu ihrem Ausgangspunkt zurückführt. Ein Zeichen für diese zweigliedrige Organisation der Handlungsstruktur, die einer romantischen Triade entgegensteht, ist nicht zuletzt darin zu fassen, dass die erzählten Welten nach den Erlösungsszenarien ziemlich unbeeindruckt und gleich verbleiben. In Hesses neoromantischem Jugendwerk existiert damit eine wunderbare, gar mythische Sphäre der Schönheit, zu welcher die Dichter einst Zugang besaßen – und es braucht immer neue Erzählungen, um die verlorene Schönheit heraufzubeschwören.

3.3.4 Ironie des Lebens: *Peter Camenzind* (1904) als Überwindung des romantischen Problems

Die Frage, wie sich Hermann Hesse und sein Werk zur literarischen Moderne verhalten, entzündet sich auffällig häufig am *Peter Camenzind*.[376] Und das aus

[375] Auch einige Reflexionen Drehdichums über „de[n] zerstörende[n] Dualismus", der „das Lebensprinzip des denkenden Ich zu sein scheint" (KL 281); sowie eine kurze Fokalisierung in Lulu, in der sie die ganze Szenerie als „traurig und lächerlich" beschreibt und „in ihrer kleinen einfach Mädchenseele […] diese Wahrheit schlicht und tief" erkennt (KL 276), erinnert an Hesses Semantik nach *Peter Camenzind* und deutet auf eine spätere Ergänzung hin. Überhaupt scheint Hesse um 1907 seine neoromantische Phase noch einmal kritisch aufzuarbeiten.

[376] So wie Erhart: Mythos der Identität, S. 416 ansetzt, „eine verborgene Modernität in Hesses Schriften" am Beispiel *Peter Camenzinds* zu rekonstruieren, gehen stellvertretend mehrere Aufsatze in Solbach (Hg.): Hesse und die literarische Moderne vor. So auch Ulrich Breuer: Melancholie der Heimatferne. Figuren der Erlösung in Hermann Hesses Peter Camenzind. In: Ebd., S. 155–174 sowie Huber: Alte Mythen – neuer Sinn.

guten Gründen: Der Dorfjunge aus dem schweizerischen Nimikon, die Hauptfigur der Erzählung,[377] positioniert sich gegen das städtische Kunsttreiben und polemisiert über acht Kapitel vehement gegen „die ganze schäbige Lächerlichkeit der modernen Kultur" (PC 87). Auf den ersten Blick also kann – und wurde – Peter Camenzind als rückwärtsgewandter Traditionalist beschrieben, der in Analogie mit dem Autor der literarischen Moderne um 1904 eine Absage erteilt. Möchte man also Hesse als modernen Schriftsteller rehabilitieren, dann setzt die Forschung in der Regel beim späteren *Demian* (1919) an. Erst mit dem Ersten Weltkrieg, so eine verbreitete Lesart, beginne Hesses Abwendung vom Traditionalismus und der konstruktive Blick auf politische Zeittendenzen.[378]

Gleichzeitig wurde Hesses *Camenzind* aber nicht nur in konservativen Kreisen gelesen, sondern feierte zeitgenössisch innerhalb der harsch kritisierten Moderne einen großen Erfolg.[379] Die jüngere Forschung, die sich aus kulturwissenschaftlicher Perspektive neu für den Roman interessiert, vertritt in diesem Spannungsfeld zwei antagonistische Positionen. Auf der einen Seite stehen Lesarten, welche die erzählte Weltflucht und das Lebenspathos des *Peter Camenzind* für bare Münze nehmen. Mit Matthias Löwe vermissen sie, auf den Punkt gebracht, die erzählerische Ironie:

> Man könnte auch diesen Schluss für defizitär halten, für irgendwie ironisch oder komisch. Gerade die Erzählform aber gibt eigentlich kaum Anlass dazu, denn Komik- und Ironiestrukturen sind Phänomene, die wesentlich auf Kontrastierung beruhen […]. Gerade ein solches komik- oder ironiekonstitutives Kontrastphänomen findet sich am Schluss des Peter Camenzind jedoch nicht, stattdessen bestätigt die Erzählform den Inhalt.[380]

Gleichzeitig kündigen sich Gegenstimmen an. „Die Erzählhaltung ist […] Ironie, Verstellung", so Peter Huber zum *Camenzind*,[381] und Ulrich Breuer spricht dem Roman immerhin einen „Humor" zu, der textintern-motivisch zur „wichtigste[n], zugleich aber am besten versteckte[n] Figur der Erlösung" wird.[382] Den Ironie-Begriff vermeidet Breuer, spricht dem Text aber zwei widerstreitende Deutungsmöglichkeiten zu: Die Leser können „die einzelnen Texte sozusagen tödlich

[377] Vgl. Hermann Hesse: Peter Camenzind. In: Die Romane. Peter Camenzind, Unterm Rad, Gertrud. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2001, S. 7–134. Im Folgenden findet sich die Erzählung im Text unter Angabe der Seitenzahl als Sigle PC zitiert. Trotz Romanlänge und der späteren Kategorisierung als Roman durch die Hesse-Forschung ist der Text als „Erzählung" untertitelt – und soll in diesem Rahmen als letztes, abschließendes Beispiel für neoromantische Erzählstrategien behandelt werden.
[378] Huber: Alte Mythen – neuer Sinn, S. 193.
[379] Vgl. Michels: Teils ausgelacht, teils angespuckt, S. 30: „Die Mehrzahl der Kritiker und Literaturhistoriker war damals sehr angetan vom *Peter Camenzind*".
[380] Löwe: Duft der blauen Blume, S. 165.
[381] Huber: Alte Mythen – neuer Sinn, S. 187.
[382] Breuer: Melancholie der Heimatferne, S. 171.

ernst nehmen, oder sie können entspannt (bis indigniert) ihrem nachgerade protodadaistischen Humor folgen und ihn als Ausdruck einer frei schwebenden Subjektivität […] auffassen.“[383] Während er damit die Forschungslage adäquat spiegelt, votiert Breuer dafür, die humoristisch-modernistische Lesart als „angemessener“ zu bewerten.[384]

Wie ironisch ist *Peter Camenzind*? Sollte sich in der Erzählung lediglich eine rhetorische Ironie nach dem Muster uneigentlicher Redewendungen finden lassen, ließe das – analog zum Humor – noch keine Rückschlüsse über den Romantikgehalt des Textes zu. Vielmehr muss die spezifisch romantische Ironie in den Blick rücken, die mit ihren selbstreferenziellen Verfahren am Beginn der (makrogeschichtlichen) Moderne steht.[385] Für eine Neoromantik der Jahrhundertwende ist der Text dabei rückwirkend von doppeltem Interesse: Nicht nur reflektiert er in zahlreichen Motiven der Romantik das eigene neo- bzw. neuromantische Frühwerk seines Autors; auch folgt er dem geradezu zeittypischen Impuls, eine modische ‚Neuromantik‘ selbst zu überwinden, die ihr symbolisches Kapital um 1904 gerade flächendeckend verspielt hat. Der Titel des Kapitels deutet die These bereits an: *Peter Camenzind* zeigt sich unter diesem Fokus nicht nur als Werk auf der Höhe des Diskurses, sondern verfolgt auch ein innovatives Erzählverfahren, mit dem die Ironie der Romantik unter Beibehaltung gewisser Effekte eingedämmt wird. Wie genau sich der Text zur romantischen Ironie und zur „Romantik der Boheme“ (PC 90, sic) verhält, gilt es mithilfe des Modells von Romantik zu klären.

Wieder einmal muss zuerst auf eine grundlegende Formentscheidung des Textes hingewiesen werden. Auch wenn der Roman gerne werkbiographisch oder autorenpsychologisch ausgelegt wird,[386] handelt es sich zuallererst um einen Text nach dem Muster der Rollenprosa. Das ist nicht Hesse, der im Romantext als personaler Erzähler spricht, sondern Peter Camenzind: ein sonderbarer Dorfjunge aus dem schweizerischen Oberland, der die Berge liebt und mit einem kräftigen Körper sowie einem Talent zum „Jodeln“ ausgestattet ist (PC 38). Interessanterweise liefert der Roman eine geradezu antonyme Kontrastfolie zum Prosawerk von Hanns Heinz Ewers: Wo bei Ewers die Autofiktion eingeflochten wird, um wunderbare Ereignisse durch den Autorenblick zu authentifizieren, bleibt die Camenzind-Figur mit ihren realistischen, völlig unphantastischen Welterfahrungen stets in markierter Distanz zur Autorfigur Hesse. Natürlich darf man den Text aus heutiger Sicht auch biographisch als verschlüsselte „Selbstprogrammierung des Autors“ auslegen;[387] aus kulturwissenschaftlicher Perspektive aber ist die Markierung und Semantisierung einer Rolle des Dörflers interessanter, die weniger auf Hesse als Einzelautor

[383] Ebd, S. 173. Unter Vorbehalt stimmt Breuer schließlich für die moderne Lesart: „Letzteres dürfte als Reaktion angemessener sein.“
[384] Ebd.
[385] Vgl. – neben Abschn. 1.3.1 – auch Febel: Ironie als Textqualität.
[386] Vgl. exemplarisch Schwede: Wilhelminische Neuromantik, S. 230–34.
[387] Breuer: Melancholie der Heimatferne, S. 157.

denn auf einen kulturellen Typus mit Sonderlingstatus abzielt.[388] In einem fast trivialen Aspekt, der bei diesem Roman erstaunlich selten ernstgenommen wird, ist Peter Huber also zuzustimmen: „Figuren- und Autorenperspektive sind zu trennen und sind auch getrennt. […] Hesse teilt in seinem Erstlingsroman keineswegs die Ansichten seiner Titelfigur."[389]

Mit Blick auf diese spezifische Form der Rollenprosa, die Moritz Baßler als „Routines" bezeichnet,[390] fallen auch die Merkwürdigkeiten ins Auge, welche die Figur Peter Camenzind auf der Folie des kulturellen Wissens idiosynkratisch markieren. Von dörflicher Heimat und von den Alpen zu schwärmen, widerspricht den Konventionen der zeitgenössischen Moderne: Camenzind kennt weder Nietzsche noch Wagner, wie sich im Kontakt mit der literarischen Gesellschaft in Zürich herausstellt;[391] bei einer Bergwanderung aber kann er durch seinen Jodelgesang begeistern. „[S]ie wissen ja selber gar nicht, was für ein beneidenswert unverdorbener Mensch Sie sind und wie wenig solche es gibt" (PC 40), lobt ihn seine Jugendliebe Richard und bringt damit das Besondere der Camenzind-Rolle auf den Punkt. Der Hang zur exotischen Fallstudie, die im Routines-Verfahren angelegt ist, findet sich damit auch hier realisiert. Nur bürgt in diesem Fall kein reisender Dandy oder nervöser Ästhet für Exotik, sondern ein bäuerlicher Junge aus dem Oberland, der mit den literarischen Zirkeln der Moderne qua Geburt nichts zu tun hat. Dass diese Rolle im *Peter Camenzind* als Fall bzw. als Milieustudie dargestellt wird, darin liegt eine formale Innovation des Textes. Peter als Erzähler ist also keine ‚moderne' Figur, doch im Verfahren operiert der Roman mit den Mitteln der zeitgenössischen ‚Moderne'.

Analog dazu lässt sich dieses Urteil auch auf die Romantik-Motive der Erzählung übertragen. Die Erzählposition des Camenzind steht weniger in einer romantischen Tradition, die mit ihrem Hang zu Rahmenstrukturen und Gattungsmischungen heterodiegetische Erzähler präferiert, denn in der kohärent subjektivistischen Rollenprosa der Jahrhundertwende. Camenzind als Figur hingegen, daran lässt der Text keinen Zweifel, ist von Natur aus Romantiker. Schon das erste Kapitel führt seine drei Lieblingsmotive vor, die ihn zwangsläufig zum Romantischen

---

[388] Als kontextuelles Argument kommt hinzu, dass Hesse den Namen ‚Camenzind' von einer flüchtigen Bekanntschaft aus Gersau am Vierwaldstättersee übernimmt, dessen Topographie mit Nimikon lose übereinstimmt. Tatsächlich heißen zahlreiche Einwohner in Gersau und Umland, wie im Text, Camenzind. Karl Kraus in der Fackel kommentiert: „Auch der Name Camenzind gehört dem Vierwaldstättersee-Gebiete an. In Gersau trägt die Mehrzahl der Grabsteine diesen Namen." Zit. nach Josef Elsener: Der Schriftsteller Josef Maria Camenzind auf Spurensuche nach Peter Camenzind und Nimikon. In: Mitteilungen des historischen Vereins des Kantons Schwyz 103 (2011), S. 217–222, S. 221. Dort werden auch Hesses Gespräche mit seinem Psychotherapeuten angeführt, in denen er die Namensherkunft angeblich aufdeckte.

[389] Huber: Alte Mythen – neuer Sinn, S. 183.

[390] Vgl. Baßler: Deutsche Erzählprosa, S. 115–120 sowie oben, Exkurs im Abschn. 3.2.2.

[391] So in PC 52: „Sie kennen Nietzsche nicht und Wagner nicht, aber Sie sind viel auf Schneebergen gewesen und haben so ein tüchtiges Oberländergesicht."

führen: die Berge, der Föhn und die Wolken.[392] In seiner ersten Bergwanderung wird Camenzind selbst zum Wanderer über dem Nebelmeer: „Tiefgerissene Schluchten, voll von Eis und Schneewasser, grüngläserne Gletscher, scheußliche Moränen, und über allem wie eine Glocke hoch und rund der Himmel" (PC 17) – entlang der Bildmotivik Caspar David Friedrichs beschreibt Camenzind die „Schrecken und Schönheit der Berge", deren leicht verständliche Natursprache der Dorfjunge sogar in direkte Rede übersetzen kann („‚Wir haben Schauerliches gelitten', sagten sie, ‚und wir leiden noch", PC 7).

Noch mehr Romantik steckt im Motiv des „Föhnfieber[s]", jenem Frühlingswind, der „in der Föhnzeit die Menschen der Bergländer und namentlich die Frauen überfällt, den Schlaf raubt und alle Sinne streichelnd reizt" (PC 13). Camenzind beginnt in seiner Jugend, den Wind als „Ewigjungen" zu affirmieren und ihn sogar als Vermittler einer ungebrochenen „Sprache Gottes" wahrzunehmen:

> Wenn einer in den Bergen heimisch ist, der kann jahrelang Philosophie oder historia naturalis studieren und mit dem alten Herrgott aufräumen, – wenn er den Föhn wieder einmal spürt oder hört eine Laue durchs Holz brechen, so zittert ihm das Herz in der Brust, und er denkt an Gott und ans Sterben. (PC 13)

Mit dem philosophischen Studium und der „historia naturalis" zeigt sich die Folie, von der sich der dörfliche Blick abhebt. Das erzählende Ich, das zu einem späteren Zeitpunkt auf sein erlebendes Ich zurückblickt, weiß bereits um die Möglichkeiten, welche eine rationalistische Wissensgesellschaft anzubieten hat. Im Föhnfieber seiner Kindheit aber beschreibt Camenzind aus späterer Perspektive ein sensualistisches Erkenntnisprinzip, das er gegen einen wissenschaftlichen Status Quo aufwertet. Überhaupt scheint das Wind- bzw. Sturm-Motiv zur Jahrhundertwende, obwohl es in der historischen Romantik eine zweitrangige Rolle spielt, seine Konnotationen mit einer romantischen ‚Bewegung' erst richtig auszuprägen bzw. nachträglich herzustellen.[393]

---

[392] An späterer Stelle gesellt sich noch das ‚Meer' in die Reihe der Symbole ein, die Camenzind als Romantiker charakterisieren. In Genua sieht er das Meer zum ersten Mal: „Mit dunklem Tosen und unverstandenem Verlangen warf sich mir das Ewige und Unwandelbare entgegen, und ich fühlte, daß etwas in mir sich mit dieser blauen, schäumigen Flut für Leben und Tod befreundete" (PC 64). In Rapallo schließlich setzt er ein Schiff mit den Wolken gleich: „Nächst meinen Lieblingen, den rastlosen Wolken, weiß ich kein schöneres und ernsteres Bild der Sehnsucht und des Wanderns als solch ein Schiff, das in großer Ferne fährt, kleiner wird und in den geöffneten Horizont hinein verschwindet" (PC 65).

[393] Vgl. die Ausführungen zum „Mistral" in Heinrich Manns Contessina (CO 65) sowie Huchs wirkmächtige Romantik-Monographie, laut der – so der erste Satz – „[e]ine Schar junger Männer und Frauen" von Romantikern über Deutschland „stürmt"; die Frühromantiker insbesondere preschen mit der „mutwilligen Verschwendung des ersten Sturms" hervor (RO 23). Auch in Novalis' Denken zeige sich eine „stürmische Konsequenz" (RO 116), und besondere Schnittmengen mit *Peter Camenzind* besitzt der Auftritt Schellings bei Huch: „Wie der Föhnsturm, der sich in den Bergen so plötzlich stark und warm erhebt, wirkte Schellings Eintritt in den Kreis der Romantiker"

Camenzinds „Lieblinge" aber, und damit wird das dominante Motiv eingeführt, sind die Wolken. „Zeigt mir in der weiten Welt den Mann, der die Wolken besser kennt und mehr lieb hat als ich!", ruft Camenzind dem Leser entgegen (PC 15), und in seiner Wolkenvernarrtheit lassen die folgenden Passagen keinen Zweifel über den Romantik-Gehalt sowohl der Wolken als auch des Dorfjungen:

> Sie schweben zwischen Gottes Himmel und der armen Erde als schöne Gleichnisse aller Menschensehnsucht, beiden angehörig – Träume der Erde […]. Sie sind das ewige Sinnbild alles Wanderns, alles Suchens, Verlangens und Heimgebehrens. Und so, wie sie zwischen Erde und Himmel zag und sehnend und trotzig hängen, so hängen zag und sehnend und trotzig die Seelen der Menschen zwischen Zeit und Ewigkeit. (PC 16)

Aus der Perspektive des jungen Camenzinds steckt in allen Menschen etwas Romantisches: Die „Seelen der Menschheit" kleben sehnsüchtig zwischen Himmel und Erde, und in den Wolken spiegele sich eine anthropologische Sehnsucht, die ständig zu einer heimatlichen Zugehörigkeit strebt. Nur Camenzind kann dieses große Gleichnis auf den menschlich-romantischen Gefühlshaushalt erkennen, da er durch eine natürliche Anlage zum Wolkenspezialisten geboren wurde: „Ich […] wusste nicht", so das erzählende Ich unverblümt, „dass auch ich als eine Wolke durchs Leben gehen würde – wandernd, überall fremd, schwebend zwischen Zeit und Ewigkeit." (PC 16) Als Ausgezeichneter kann Camenzind hier mit seinem besonderen Blick punkten; zugleich aber bleibt die Erkenntnis an die Sichtweise des Erzählers gebunden, der aus seinem subjektiven, fast fanatischen Hang zu den Wolken keinen Hehl macht.

Peter Camenzind ist also Spezialist für alles Romantische – allerdings nicht als literarische Tradition oder gar als ‚neuromantische' Mode, sondern vielmehr in Form einer vorkulturellen Prägung. Denn ganz Nimikon – und speziell die Camenzind-Sippe – ist melancholisch veranlagt, wie Breuer systematisiert hat.[394] Verantwortlich hierfür sind laut Text einerseits eine genetische Anlage, andererseits die bergige und windige Topographie des Dorfes. Romantik ist hier Konstituens einer natürlichen Sozialisation, aus der sich eine literarische Vorliebe erst nachgeordnet und folgerichtig entwickelt. Den Einstieg in die Literatur findet Camenzind entsprechend – wie so viele Figuren der Jahrhundertwende – über Heines *Buch der Lieder*, das ihm selbst zum Anlass eines „lyrische[n] Schwärmens" wird (PC 24). Es folgen „Lenau, Schiller, dann Goethe und Shakespeare" (PC 24), und in dieser Literatur entdeckt Camenzind nun einen neuen Weltenschlüssel:

> Das Göttliche und Lächerliche alles Menschenwesens ging mir auf: das Rätsel unseres zwiespältigen, unbändigen Herzens, die tiefe Weisheit der Weltgeschichte und das mächtige Wunder des Geistes, der unsre kurzen Tage verklärt und durch die Kraft des Erkennens unser kleines Dasein in den Kreis des Notwendigen und Ewigen erhebt. (PC 24)

(RO 214). Schließlich sei auch an das Kunstwerk *Die Elemente in Bewegung* (1900) von Willy Schlobach erinnert, das in der Einleitung angeführt wurde.

[394] Vgl. Breuer: Melancholie der Heimatferne.

In Camenzinds Lektüre lässt sich das wiederkehrende Formprinzip des Textes greifen: Durch einen äußeren Impuls, hier: der Literatur, eröffnet sich ihm eine metaphysische Erkenntnis, die allerdings von seinen vorherigen Anschauungen nicht wesentlich abweicht. Ein „Rätsel unseres zwiespältigen, unbändigen Herzens“, das der junge Peter in den Büchern findet, verträgt sich ausgezeichnet mit seiner vorherigen Wolkentheorie („zwischen Gottes Himmel und der armen Erde“, s. o.), aber auch mit seinen frühen Betrachtungen der eigenen Verwandtschaft. Vor allem am Vater und am Oheim Konrad, der als genialer Narr beschrieben wird, analysiert Peter ein Prinzip des dualistischen, widersprüchlichen Schwankens, „ein dauerndes Hin und Her zwischen Bewunderung und Verachtung“ (PC 10), das als Universalformel nahezu jeder Erkenntnis im *Peter Camenzind* eingeschrieben ist. Auch am Gegenstand der Literatur geht ihm entsprechend „[d]as Göttliche und Lächerliche alles Menschenwesens auf“, und obwohl man als Leser diese universale Ambiguität zwischen Prediger und Narr mehrmals vorgeführt bekommt, wird sie vom Erzähler immer wieder als bahnbrechende Erkenntnis postuliert.

Die Dynamik des Textes verdankt sich dem Umstand, dass Peter seiner Diagnose selbst prototypisch unterliegt. Denn nach jeder Emphase des Erzählers, wie hier der Heine- und Shakespeare-Lektüre, folgt die närrische Ernüchterung. Peters romantische Ahnung, auch er sei „vielleicht ein Seher“ und könne „den Schleier des Zufälligen und Gemeinen […] durch Dichterkraft“ erlösen, wird bezeichnenderweise durch die Lektüre „Gottfried Keller[s]“ vernichtet (PC 25), dessen Werke ihm zufällig in die Hände fallen und die er mehrmals verschlingt.

> Da sah ich in plötzlicher Erkenntnis, wie fern meine unreifen Träumereien der echten, herben, wahrhaftigen Kunst gewesen waren, verbrannte meine Gedichte und Novellen und blickte nüchtern und traurig mit peinlichen Katzenjammergefühlen in die Welt. (PC 25)

Auf die Romantik folgt die Ernüchterung des Poetischen Realismus: Der gefundene Weltenschlüssel muss sich einer entlarvenden Prüfung durch Gottfried Keller unterziehen, woraufhin die romantische Ahnung nur als peinliche Episode verbleibt. In dieser Abfolge bildet der Text ein rekurrentes Erzählmuster aus: Wiederholt werden sensualistisch erahnte Universalprinzipien proklamiert, um in einer anschließenden Konfrontation mit der ‚Wirklichkeit‘ durchgestrichen zu werden. So taucht Camenzind exemplarisch in die literarische Gesellschaft von Zürich ein, um sich dort neugierig mit der „geistige[n] Internationale[n]“ zu beschäftigen (PC 41); doch bei einer Wanderung durch Italien wird ihm bald seine ganze „Geringschätzung der aufgeblasenen Großstadtmoderne“ bewusst (PC 97). Realistische Erlebnisse wie auch realistische Autoren – neben Gottfried Keller lesen Camenzind und Boppi auch Jeremias Gotthelf (PC 112)[395] – überschreiben die romantischen

[395] Interessant sind in diesem Kontext Camenzinds Ausführungen zu Conrad Ferdinand Meyer, den er Boppi vorenthält: „Eine Weile schwankte ich, ob ich ihm auch etwas von Conrad Ferdinand Meyers Büchern geben solle, doch schien es mir wahrscheinlich, daß er die fast lateinische Prägnanz seiner allzu gepreßten Sprache nicht schätzen würde […]. Statt dessen erzählte ich ihm vom heiligen Franz und gab ihm Mörikes Erzählungen zu lesen.“ (PC 116) Mörike wiederum hätte

Weltdeutungen, deren vermeintliche Erkenntnisse durch realistische Blicke ebenso vernichtet werden wie Camenzinds frühe Gedichte.

Stilistisch sucht der Oberländer die allgemeine Verständlichkeit, sodass er sein handlungskonstituierendes Programm auch offen ausstellt: „Es ist nun einmal so: Das Leben liebt es, neben ernste Ereignisse und tiefe Gemütsbewegungen das Komische zu stellen.“ (PC 112) Erst ernsthaft, dann komisch: In dieser Erzählfolge übersetzt sich die Ambiguität von Prediger und Narr, die Camenzind als Universalgesetz erkennt, auch in die Handlung, die sich von romantischen Ahnungen zu realistischen Ernüchterungen fortschreibt. Nicht der Humor allein fungiert damit als eine „Figur der Erlösung“ des heimatverlorenen Camenzinds, wie Breuer festgestellt hat, sondern erst die sukzessive Abfolge von tiefer Erkenntnis und humoristischer Brechung – und wieder von vorn – komplettiert das Handlungsprinzip des Romans.[396]

Handelt es sich bei dieser Strategie nun um eine „Kippfigur zwischen Behauptung und Widerruf“, die den gesamten Text postwendend – und mit Peter Huber – als eine ironische Erzählung nach dem Modell Romantik ausweist?[397] Gegen eine solche Lesart spricht auf den ersten Blick die sukzessive Zeitlichkeit der Handlung. Das Romantische im Text wird, simultan mit dem Predigerton des Anfangs,[398] als die *sujetlose Ebene*, das Entlarvend-Närrische zusammen mit dem Realismus aber als *sujethafte Ebene* markiert.[399] Zu Beginn ist Camenzind Romantiker, am Ende dann (Poetischer) Realist. Diese Entwicklung wird mit zahlreichen intertextuellen Verweisen inszeniert: In seiner „Jugendzeit“ stellt sich Camenzind noch, aus seiner retrospektiven Erzählposition heraus, als ein prototypischer Romantiker dar.

> Gleich einem jungen Krieger, der am blühenden Waldrand rastet, lebte ich in seliger Unruhe zwischen Kampf und Getändel; und wie ein ahnungsvoller Seher stand ich an dunklen Abgründen, dem Brausen großer Ströme und Stürme lauschend und die Seele gerüstet, den Zusammenklang der Dinge und die Harmonie alles Lebens zu vernehmen. (PC 36)

Boppi auch nicht genießen können, wie er berichtet, „wenn er nicht so oft am Bassin des Fischotters gestanden wäre und sich dabei allerlei fabelhaften Wasserphantasien hingegeben hätte“, ebd.

[396] Vgl. Breuer: Melancholie der Heimatferne, S. 171.

[397] Vgl. Matuschek, Kerschbaumer: Romanik als Modell, S. 145. In diesem Fall müsste die doppelte Codierung zwischen Prediger und Narr in einer gleichwertigen Unentschiedenheit konkurrieren und den gesamten Text in einen typisch romantischen Schwebezustand versetzen.

[398] Der pathetische Beginn des Textes: „Am Anfang war der Mythus“ (PC 7) wird von Solbach: Hermann Hesse, S. 66 als Anspielung auf das Johannes-Evangelium interpretiert, um dessen Formel: „Im Anfang war das Wort“ zu modifizieren: Peter Camenzind eröffne mit einer „Umkehrung der Wortlehre in eine Bildlehre, denn die Natur ist stumm und spricht nur zu ihren ausgewählten Schützlingen in Bildern“, ebd.

[399] Hier hilft der Blick auf die Raummodellierung vor bzw. nach dem ‚Ereignis‘ (= Sujet), also auf die Grenzüberschreitung im Sinne von Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München ^{4}1993.

Ein „ahnungsvoller Seher“ an dunklen Abgründen: Das ist im Vokabular des Romantik-Experten Hesses ein junger Novalis mit Blick auf das Friedrich’sche Nebelmeer, wobei auch die Prägung von Ricarda Huchs einschlägiger Monographie in der Kriegermetaphorik durchscheint.[400] Auffällig ist in den Jugendkapiteln, dass Peter Camenzind das Wort ‚Romantik‘ für seine Suche nach dem Naturschlüssel nicht verwendet – fast meidet der Text das Lexem, um eine natürliche Disposition zur Romantik von der literarischen Tradition oder modisch-kulturellen Prägung zu unterscheiden.

Als Begriff taucht die Romantik erst in abwertender Funktion am Tief- und Wendepunkt der Erzählung auf, nachdem Camenzind völlig ausgelaugt das literarische Paris verlässt. „Der Sinn für die Romantik der Boheme ist mir seither abhanden gekommen“, formuliert das erzählende Ich, „und ihr müßt mir erlauben, daß ich mich an das Reinliche und Gute halte, das doch auch in meinem Leben war“ (PC 68). Nicht die historische Romantik, sondern der neoromantische Modetrend wird hier angeklagt, von dem sich Camenzind als Dorfromantiker und späterer Realist auf das Schärfste abgrenzt. Die Neoromantik treibt ihn sogar an den Rand des Selbstmordes: Gegen „ein fades Ästhetengeflunker“ (PC 60), das er in den literarischen Gesellschaften der Städte beobachtet, empfindet er jetzt tiefste Abneigung,[401] und an einzelnen Künstlerfiguren, allen voran einem damals vielversprechenden „Norddeutsche[n]“ (PC 59), führt er spöttisch vor, wie dieser sich „durch lauter Chopinmusik und präraffaelitische Ekstasen systematisch um den Verstand“ gebracht hat (PC 60).[402] Mit einigem Textaufwand illustriert Camenzind, dass die neoromantische Moderne zurzeit einem falschen Zauber aufsitzt:

> An dies halbflügge Volk seltsam gekleideter und frisierter Dichter und schöner Seelen kann ich mich nur mit Grauen und Mitleid erinnern, da ich erst nachträglich das Gefährliche dieses Umgangs einsah. Nun, mich bewahrte mein Oberländer Bauerntum davor, an dem Tummel teilzunehmen. (PC 60)

Wieder ist es das „Oberländer Bauerntum“, das Camenzind als romantische Natur vor einer städtischen Moderomantik schützt. Im Aufeinanderprallen dieser Welten entstehen zugleich die humoristischen Szenen des Romans: Dem angesagten Frauentypus der *femme fragile*, wie ihn Erminia Aglietti repräsentiert, kann Peter zunächst nichts abgewinnen, erinnert ihn ihre bleiche Haut doch „schlechterdings

[400] „Für sie [die Romantiker, R.S.] war der Kampf die herrlichste Würze des Lebens“, RO 222.

[401] Vgl. auch Camenzinds Ausführungen über „meine[] Geringschätzung der aufgeblasenen Großstadtmoderne“, PC 129.

[402] Ob sich hinter dem „Norddeutschen“ möglicherweise ein Verweis auf einen tatsächlichen (neoromantischen) Autor verbirgt, ließ sich bisher nicht klären. Nicht zu überspielen sind die enormen Wirkungen, die dessen Texte auf Camenzind ausüben: „[I]ch hörte ein paarmal Gedichte von ihm vorlesen, die meiner Erinnerung noch immer als etwas ungemein Duftiges, seelenvoll Schönes vorschweben. Vielleicht war er der einzige von uns allen, aus dem ein wirklicher Dichter hätte werden können“, PC 59 f.

an Gorgonzola“ (PC 45).[403] Zugleich aber versteht der Romantik-Experte Camenzind die Neoromantik aus einer „unverdorben[en]“ Perspektive heraus (PC 60), sodass er auch eine kulturgeschichtliche Interpretation des Modetrends anbietet:

> Zuweilen fiel mir auf, eine wie große Sehnsucht in allen diesen Seelen von heute nach Erlösung schrie und was für wunderliche Wege sie sie führte. An Gott zu glauben, galt für dumm und fast für unanständig, sonst aber wurde an vielerlei Lehren und Namen geglaubt, an Schopenhauer, an Buddha, an Zarathustra und viele andere. […] Im Grunde war mir die ganze krampfhafte Komödie amüsant und lächerlich, doch fühlte ich oft mit sonderbarem Schauder, wieviel ernste Sehnsucht und echte Seelenkraft darin flammte und verloderte. (PC 59)

Camenzind erkennt eine „ernste Sehnsucht“ als Wesenszug seiner Zeit, die aufgrund einer theologischen Leerstelle in den Subjekten entstehe. Mit Zarathustra und anderen werden Götzen auf den Thron gehoben, die in ihrer Vergänglichkeit und Pluralität keine Befriedigung gewährleisten. Camenzind selbst zeigt sich nur phasenweise als gottesgläubig, scheut aber nicht davor zurück, das Paradigma Gott aufzurufen – was mit obiger Stelle als anachronistische Eigentümlichkeit markiert ist.[404]

Peter Camenzind interpretiert seinen Lebensweg somit über drei intellektuelle Stationen: Zuerst war er ein romantischer „Bauer“ (PC 37),[405] dann kurzzeitig – und unter Qualen – Neoromantiker in der Stadt, und im letzten Drittel entwickelt er sich in Schwellenorten (Basel, Assisi, Handwerksfamilie nahe der Stadt) zum Poetischen Realisten. Noch zu wenig ist die Bedeutung von Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* für den Roman herausgearbeitet worden:[406] Neben den zahlreichen Lektüreszenen in Kellers Werk – so liest Camenzind mit Boppi neben

[403] Wieder markiert diese Szene eine Distanz Camenzinds zur literarischen ‚Moderne‘: „Ich war auch nicht gewohnt, ein Frauengesicht auf seine Formen zu prüfen, sondern pflegte in solchen noch in etwas knabenhafter Weise nach Schmelz, nach Rosigem, nach Liebreiz zu suchen“, PC 45. Dass er sich später doch in Aglietti verliebt, liegt – neben seiner Anpassung an die literarischen Zirkel in Bern – an ihrer südlichen Herkunft und einer durchscheinenden ‚Natürlichkeit‘, die auf eine ‚echte Romantik‘ hinweist.

[404] Camenzinds Gottesglauben wird seiner kindlichen, prärationalen Phase zugeschrieben, von der er sich große Teile des Textes entfernt und zu der er am Ende (im Zuge der Eingliederung in die Dorfgemeinschaft) wieder zurückkehrt. „[W]arum glaubte ich nicht an Gott und gab mich in seine stärkere Hand?“ (PC 67), diese Frage reflektiert somit eine weitere Note von Camenzinds Moderne-Erfahrung. Wie im Folgenden argumentiert wird, bleibt eine Antwort im Text aber uneindeutig. Interessant ist hier im Übrigen (wie auch an anderen Stellen) der Verweis auf die Seelen „von heute“: Der erzählende Camenzind muss ungefähr im Jahr 1904 stehen, da der moderne Sehnsuchts-Trend weiterhin anhalte.

[405] Das Lexem des ‚Bauers‘ wählt der erzählende Camenzind dabei wiederholt selbst, was die Idiosynkrasie der Figur noch einmal unterstreicht: Immer wieder hadert Camenzind mit seinem „bauernhaften Unvermögen[], je in der ‚Welt‘ einen sicheren und beweglichen Mann abzugeben“ (PC 30).

[406] Obwohl Rudolf Käch: Eichendorffs Taugenichts und Taugenichtsfiguren bei Gottfried Keller und Hermann Hesse. Bern, Stuttgart 1988, S. 118–131 eine ergiebige Analyse des *Peter Camenzind* mit Fokus auf den Taugenichts gelingt, verpasst er die Chance, die Spuren Kellers im Text

dem „Grünen Heinrich" auch „die Seldwyler" wie den „Schmoller Pankraz" (PC 116) – bezeichnet er sich selbst einmal als „ich grüner Peter" (PC 37). Dabei zeigt auch die Textform, dass sich Camenzind im Laufe des Romans mehr und mehr für den Keller'schen Realismus entscheidet, der schließlich durch den retrospektiven Erzähler zur Formdominante wird. Hesse hat den *Grünen Heinrich* bis dahin nur in der zweiten Version gelesen (1879/80), die (ebenso wie der *Camenzind*) ausschließlich aus der Ich-Perspektive erzählt wird.[407] Der Unterschied zwischen dem realistischen Erzähler bei Keller und Hesses Rollenprosa aber lässt sich greifen: Heinrich Lee ist eben kein Sonderling aus einem als exotisch markierten Milieu, sondern ein identifikationstaugliches Subjekt, dessen Bildungsweg durch einen Vaterverlust vorbelastet, nicht aber durch topographische oder genealogische Anlagen determiniert ist. Kurz: Heinrichs Lebenslauf ist ubiquitär anschlussfähig, Peters Sonderweg aber lässt sich als Einzelfallstudie nicht wiederholen. In zahlreichen Aspekten, so auch in der Form des Bildungsromans, kann *Peter Camenzind* als Aktualisierung des *Grünen Heinrichs* in seiner zweiten Version gelesen werden.[408] Zudem unternimmt auch Heinrich Lee eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen, jugendlichen Romantik, die ihn schließlich – in der zweiten Version – in ein bescheidenes Leben und in ein anspruchsloses Amt überführt.

Verpflichtet sich der Roman damit einer anderen Tradition, nämlich dem Poetischen Realismus, um das Romantische und seine Ironie – zugunsten von realistischer Verklärung und Entsagung – abzuschütteln? Zwar sind die harschen Angriffe gegen die Ironie nicht zu überlesen,[409] und tatsächlich entsagt Peter Camenzind am Ende seiner dichterischen Berufung in realistischer Manier.[410] Eine andere These aber wird dem Text gerechter: Die modische Neoromantik wird

---

aufzudecken. Den bisher gründlichsten Vergleich unternimmt die (immer noch lesenswerte) Untersuchung von Karl Hans Bühner: Hermann Hesse und Gottfried Keller. Eine Studie. Stuttgart 1927, ohne auch hier näher auf Camenzinds Einflüsse des *Grünen Heinrichs* einzugehen.

[407] Vgl. Hermann Hesse: Gedanken bei der Lektüre des Grünen Heinrich [1906]. In: Die Welt im Buch. Rezensionen und Aufsätze 1900–1910. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2002, S. 238–244, S. 243: „Denn der Grüne Heinrich, wie er jetzt vorliegt, ist ja das Werk eines halben Lebens, seine Umarbeitung und jetzige Redaktion ist unter Mühen und mancherlei Verdruss entstanden, und doch sieht das Ganze so aus, daß wer die anfängliche Fassung nicht kennt, das Werk als eine ganz frisch und unmittelbar entstandene Schöpfung ansieht." Auch weitere Stellen zur Stilistik belegen, dass sich Hesse auf die zweite Fassung bezieht: „Was ist der Grüne Heinrich? Ein Roman in Form einer Selbstbiographie", S. 239.

[408] Vgl. Rolf Selbmann: Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart ^{2}1994, S. 147, der *Peter Camenzind* als Bildungsroman nach dem Beispiel Kellers ausweist – und Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* im Gegensatz dazu nicht als Bildungsroman kategorisiert, vgl. ebd., S. 84–87.

[409] „Trotz aller Ironie und einer kleinen, harmlosen Blasiertheit sah ich in Träumen doch stets ein Ziel, ein Glück, eine Vollendung vor mir" (PC 58); und besonders deutlich: „Von jeher hatte ich ein Auge für alles Lächerliche und Schnurrige gehabt und mir nur die Freude daran selber durch Ironie verdorben. Nun ging mir allmählich der Blick für den Humor des Lebens auf" (PC 94). Diese Stelle veranlasst auch Breuer: Melanchlie der Heimatferne zu seiner Lesart.

[410] Peter Camenzind kehrt seinen dichterischen Ambitionen den Rücken und zieht zurück in das väterliche Haus in Nimikon, ohne seine schriftstellerische Karriere weiterzuverfolgen. So scheint es zumindest, s. u.

durchgängig abgewertet, Camenzinds ‚echte' Romantik aber und sein spät gefundener Realismus bleiben am Ende des Romans gleichberechtigt und paradoxal nebeneinander stehen. Der Schluss sowie die Position des Erzählers geben Hinweise darauf, dass Camenzinds Entscheidung zur Heimkehr keineswegs kontrast- und ironiefrei als Happy Ending der Erzählung inszeniert wird.

Wie genau ist das Textende zu deuten? In einem bemerkenswerten Fazit summiert der erzählende Camenzind, der sein erlebendes Ich nur scheinbar eingeholt hat, im letzten Kapitel noch einmal seine Erfahrungen:

> Wenn ich nun meine Fahrten und Lebensversuche beschaue und überdenke, freut und ärgert es mich, die alte Erfahrung auch an mir erlebt zu haben, daß die Fische ins Wasser und die Bauern aufs Land gehören und daß aus einem Nimikoner Camenzind trotz aller Künste kein Stadt- und Weltmensch zu machen ist. Ich gewöhne mich daran, das in der Ordnung zu finden, und ich bin froh, daß meine ungeschickte Jagd um das Glück der Welt mich wider Willen in den alten Winkel zwischen See und Bergen zurückgeführt hat, wo ich hingehöre und wo meine Tugenden und Laster, namentlich aber die Laster, etwas Ordinäres und Hergebrachtes sind. […] Hier fällt es niemand ein, einen Sonderling in mir zu sehen, und wenn ich meinen alten Papa oder den Onkel Konrad betrachte, komme ich mir wie ein ordentlich geratener Sohn und Neffe vor. (PC 132)

Namentlich aber die Laster: Ohne Frage kann sich Peter mit seiner Zugehörigkeit zum Dorf arrangieren, doch die Bewertung dieser konservativen Wende bleibt im Text ambivalent. Camenzind „freut und ärgert" sich zugleich, er gewöhnt sich „wider Willen" an eine natürliche Ordnung, und seinen Sonderlingsstatus, der ihn im Kontext der literarischen Moderne interessant macht, gibt er in einem freiwilligen Entsagungsakt auf. Besonders betont er dabei, dass es „namentlich aber die Laster" sind, die sich im Dorfleben zur Normalität ausprägen werden. Und so endet der Held der Erzählung auf geradezu tragische Weise als Trinker: Seinem exzessiven Hang zum Alkoholismus, den Camenzind vom Vater geerbt habe, darf und wird er nun als Schankmeister des örtlichen Wirtshauses uneingeschränkt frönen. Im gesamten Roman beißt sich seine Trinksucht auf sonderbare Weise mit den dichterischen oder amourösen Ambitionen, die mit diesem Ende allesamt unerfüllt bleiben. Und nun leitet der alleinstehende Camenzind ausgerechnet ein Wirtshaus, statt – wie Heinrich Lee – wenigstens im Gemeinderat zu arbeiten oder eben Dichter zu werden.[411] Schließlich haben mit dem Realismus auch die zwei schlechtesten Eigenschaften Peter Camenzinds gewonnen: eine angeborene Faulheit und die Trinksucht.

Ein schönes Beispiel für das ambivalente Finale des Textes zeigt sich in dem Unternehmen, das Dach des väterlichen Hauses zu reparieren. Matthias Löwe führt Camenzinds Flickversuch als versöhnende Strategie mit den Vorfahren und dem

[411] „Wenn ich wollte, säße ich auch im Gemeinderat", so Camenzind gegen Ende im direkten Verweis auf Keller: „Es sind aber dort der Camenzinde schon genug." (PC 129). Auch Käch: Taugenichtsfiguren, S. 130 zweifelt daran, dass Camenzind – nach dem Vorbild von Kellers *Grünem Heinrich* – am Ende seine „innere Romantik überwunden" habe: „Die langsam wieder aufkommende Skepsis gegenüber der Lebensqualität Nimikons ist unübersehbar."

Dorfleben an – als Handwerk „gegen die ‚transzendentale Obdachlosigkeit‘ der Moderne“.[412] Doch Camenzind, daran lässt der Text keinen Zweifel, kann gar nicht vernünftig handwerkeln. Schon der erste Ansatz misslingt: „Also zerschliß ich mir meine weichen Schreiberhände am widerspenstigen Holz, trat den wackligen Schleifstein, kletterte auf dem allenthalben undicht gewordenen Dach umher, nagelte, hämmerte, schindelte und schnitzte“ (PC 131). Ein Handwerkstalent, so weiß man aus den ersten Kapiteln, war ihm nie gegeben, und so lässt sich auch nicht darauf hoffen, dass sich seine zwei linken Hände in Zukunft verbessern werden: „Zuweilen hielt ich […] mitten im Hammerschlag inne“, beschreibt er seine dilettantische Praxis, „schaute in die tiefe Himmelsbläue und genoß meine Trägheit“ (PC 131). Camenzind wird keineswegs ein erfolgreicher Handwerker, sondern er bleibt ein unverbesserlicher Wolkennarr, der sich bei jeder Gelegenheit von der Arbeit ablenken lässt – wie nach einem Gespräch mit der Nachbarin: „[Ich] blies […] *Wolken* in die Luft, sah ihr nach und besann mich, wie es nur käme, daß alle Leute so fleißig ihren Geschäften nachgingen, indes ich schon zwei volle Tage an der gleichen Latte herumnagelte.“ (PC 131 f.)[413]

Vielleicht also, und dieser Verdacht stellt sich unweigerlich ein, wäre aus Camenzind doch ein besserer Dichter geworden. Die Vermutung entzündet sich vor allem am vorliegenden Erzähltext, der ja möglicherweise ganz materiell aus Camenzinds eigener Feder stammt. Damit kommt die Erzählposition als nächstes Indiz für ein ironisches Ende ins Spiel: Schon im zweiten Kapitel berichtet Camenzind von seiner „geheimgehaltene[n] Hoffnung, es werde [ihm] eines Tages gegeben werden, eine Dichtung zu schaffen, ein großes, kühnes Lied der Sehnsucht und des Lebens.“ (PC 47) Über weite Strecken des Romans scheint es so, als sei eben die vorliegende Erzählung *Peter Camenzind* dieses große Werk, das der Erzähler binnenliterarisch in Aussicht stellt. Vor allem im siebten Kapitel beschreibt er sein geplantes Epos über mehrere Seiten in auffälliger Analogie zum Romantext:

> Ich hatte, wie man weiß, den Wunsch, in einer größeren Dichtung den heutigen Menschen das großzügige, stumme Leben der Natur nahe zu bringen und lieb zu machen. Ich wollte sie lehren, [...] am Leben des Ganzen teilzunehmen und im Drang ihrer kleinen Geschicke nicht zu vergessen, daß wir nicht Götter und von uns selbst geschaffen, sondern Kinder und Teile der Erde und des kosmischen Ganzen sind. (PC 97)

Das geplante Projekt hat einen dezidiert synthetischen Anspruch: Es verfolgt das ambitionierte Ziel, einen entfremdeten (Stadt-)Menschen mit dem „Leben der Natur“ in allen Facetten zu versöhnen. Inhaltlich-didaktisch zielt diese Dichtungsidee, die man nicht zwangsläufig als lyrisches Projekt verstehen muss, „vor allem“

[412] Löwe: Duft der blauen Blume, S. 161.

[413] Hervorhebung R.S. Die Belegstellen lassen sich weiterführen: Als Camenzind dann doch fertig wird, ist niemand da, um sein Handwerk zu prüfen. Von unten mokiert der Vater nur: „’s ist gut, aber ich hätt nicht geglaubt, daß du dies Jahr noch fertig wirst“, PC 132.

auf ein universelles Konzept der Liebe, das Camenzind von Franz von Assisi adaptiert.[414] Als der Erzähler in seinem seitenlangen Traktat schließlich auf die Form zu sprechen kommt, verfällt er sogar in die Leseransprache:

> Ich wollte erreichen, daß ihr euch schämet, von ausländischen Kriegen, von Mode, Klatsch, Literatur und Künsten mehr zu wissen als vom Frühling, der vor euren Städten sein unbändiges Treiben entfaltet [...]. Das alles hoffte ich nicht in Hymnen und hohen Liedern, sondern schlicht, wahrhaftig und gegenständlich darzustellen, ernsthaft und scherzhaft, wie ein heimgekehrter Reisender seinen Kameraden von draußen erzählt. (PC 98)

In diesen poetologischen Ausführungen deckt der Text seinen eigenen Leitfaden auf. Das dualistische Wechselspiel von „ernsthaft und scherzhaft" findet sich hier wieder, der „schlicht[e]" und erzählende Stil verweist auf die eigene Textform, und proleptisch wird schließlich auch der Erzähler am Ende die Position eines „heimgekehrte[n] Reisenden" einnehmen. Nicht zuletzt findet sich in den Plänen zu Camenzinds großer Dichtung auch ein selbstreferentieller Kommentar zur idiosynkratischen Fassade eingeschrieben, hinter der sich auch der Erzähler versteckt: Alle Menschen umgebe eine „schlüpfrige Gallert von Lüge", so Camenzind, und „[m]it sonderbaren Gefühlen stellte ich an mir selber dasselbe fest." Er beobachtet an Kindern und an sich selbst, dass sie „lieber eine Rolle mimen als sich ganz unverhüllt und instinktiv kund[zu]geben." (PC 100)

Die fiktive Erzählung in der Erzählung spiegelt also das vorliegende Textmaterial adäquat, wobei der wichtigste Unterschied in dessen Temporalität besteht: Innerhalb der erzählten Zeit lässt sich die Dichtungsidee noch in ihrer Entwicklungsphase verfolgen und bleibt je nach Textprogression früheren Planungsstufen verhaftet. *Peter Camenzind* erzählt damit die Genese seines eigenen Textes, die voraussichtlich mit dem Ende der Erzählung und der Herausgabe des Buches abgeschlossen sein könnte. Am Ende aber, und hier erhält die Ironie des Textes ihre Evidenz, wird der vorliegende Erzähltext *Peter Camenzind* eben nicht geschrieben. Die letzten Absätze geben Auskunft:

> Und in der Lade liegen die Anfänge meiner großen Dichtung. „Mein Lebenswerk", könnte ich sagen. Es klingt aber zu pathetisch, und ich sage es lieber nicht, denn ich muß bekennen, daß Fortgang und Vollendung desselben auf schwachen Beinen stehen. Vielleicht kommt noch einmal die Zeit, daß ich von neuem beginne, fortfahre und vollende; dann hat meine Jugendsehnsucht recht gehabt, und ich bin doch ein Dichter gewesen. (PC 134)

Es ist die Angst vor dem Pathos, die Camenzinds Dichtungsprojekt am Ende stagnieren lässt. Löwes Diagnose, dass der erzählende Peter sein erlebendes Ich mit diesem Ende „vollständig eingeholt" habe,[415] ist nicht komplett, denn vielmehr

[414] Seine „fast verliebte Vorliebe für den heiligen Franz von Assisi" (PC 61) prägt Camenzind früh aus und vertieft sich immer wieder in historischen Studien. Er reist später für einen längeren Zeitraum nach Assisi, um dort von einem (als überaus bodenständig inszenierten) italienischen Volk zu lernen, „alle Menschen liebzuhaben" (PC 110).
[415] Löwe: Duft der blauen Blume, S. 165.

wird die Handlung durch diesen Schluss weiter in eine ungewisse Zukunft ausgedehnt („Vielleicht kommt noch einmal die Zeit"). Ob Camenzind seine große Dichtung noch schreiben wird oder nicht, ob er also die ganze Zeit Dichter oder Dilettant war, bleibt offen.

An dieser überraschenden Stelle eröffnen sich zwei widersprüchliche Lesarten der Geschichte: Entweder kann der vorliegende Text als Realisation der binnenliterarischen Dichtungsidee gelesen werden, die Camenzind *nach* dem Zeitpunkt des Erzählens aus der „klamme[n] Tischlade in [s]einer Stube" hervorholt und nachträglich überarbeitet. Dort schlummert ja schon, wie das achte Kapitel schildert, sein „künftiges Werk", bestehend „aus einem Paket verjährter Skizzen und aus sechs oder sieben Entwürfen auf Quartbogen" (PC 130). Dann wäre Camenzind eigentlich Dichter gewesen. Oder aber das Werk bliebe ein Fragment für die Schublade, von dem sich Camenzind emanzipiert und nun in realistischem Duktus abgrenzt. Auf den romantischen Effekt der Dichtung in der Dichtung würde der Text in diesem Fall verzichten, und als unverbesserlicher Dilettant hätte Camenzind am Ende die richtige Entscheidung getroffen, seinem Dichterberuf zugunsten der Dorfschenke zu entsagen.[416]

Hier ist eine romantische Ironie am Werk, mit welcher die Ahnungen der Romantik und die Entsagung des Poetischen Realismus in eine unentscheidbare Schwebe versetzt werden. Entweder lag Camenzind mit seiner jugendlichen Intuition richtig, laut der er als Sonderling die Sprache der Natur dichterisch übersetzen kann, oder aber er tut gut daran, sich entsagend auf seine (lasterhaften) Wurzeln zu besinnen und ins väterliche Haus zurückzukehren. Ein verfahrenstechnischer Clou gelingt der Erzählung, indem sie die Entscheidung über die jeweilige Lesart mit einer Bewertung der Textur verknüpft: Glaubt man an Camenzinds dichterisches Potenzial, dann lassen sich auch die prophetischen Schilderungen der Natursprache als Hinweise auf universelle Weltformeln lesen. Möchte man den romantischen Schwärmereien aber nicht aufsitzen, kann man sich gemeinsam mit dem Erzähler kritisch von Camenzinds Jugendphase abwenden und das Prinzip der Nächstenliebe nach Franz von Assisi affirmieren. Man kann den Text also romantisch oder realistisch lesen, und von beiden Literaturtraditionen sind Effekte in der Erzählung enthalten.

Eine letzte Transformation der Ironie – und damit die wesentliche Aktualisierung von Romantik – lässt sich aber dennoch in dem wirkmächtigen Text greifen. Ausgerechnet die ständige Ambivalenz zwischen Prediger und Narr, die Camenzind in seinen romantischen Phasen immer wieder artikuliert und anschließend verwirft, wird durch diesen doppelten Boden noch einmal bestätigt. Denn auch die

[416] Solbach: Hermann Hesse, S. 79 folgt ausschließlich letzterer Lesert und argumentiert, dass Text und Dichtungsprojekt nicht identisch seien: „Der autobiographische Peter Camenzind ist eben jenes Buch, das der Erzähler schreiben will, allerdings nur als Ersatz für das unschreibbare seines alten poetologischen Programms." Es handele sich also bei den Blättern im Regal nur „um jene frühen Teile, die er für seine Selbstlebensbeschreibung nicht nutzen konnte." Damit allerdings übersieht Solbach die selbstreferenzielle Dimension des Textes.

Anlage der Hauptfigur ist am Ende nicht zwischen Dichter und Dilettant unterscheidbar. Camenzind oszilliert zwischen den Polen, und obwohl er beide Seiten der Medaille idealtypisch verkörpert, verweigert der Text konsequent die Synthese. Eine Gleichzeitigkeit von Romantik und Realismus, so die Erzählung, ist unmöglich; der Antagonismus lässt sich nur sukzessive auflösen, indem jeder Phase der romantischen Predigt eine realistische Ernüchterung folgt – und wieder von vorn, wobei in der Jugend die romantischen Episoden überwiegen und im fortschreitenden Alter die Ernüchterung siegt. An der grundsätzlichen Gültigkeit dieser Universalformel wird innerhalb der Diegese keinerlei Zweifel formuliert.

Damit weist die Ironie der Erzählung einen blinden Fleck auf. Denn dank seiner milieutypischen Anlagen hat Camenzind eben doch eine gültige Formel gefunden, nach welcher ‚das Leben' als Kollektivsingular funktioniere. Das letzte Wort hat in diesem Roman jenes „Rätsel unseres zwiespältigen unbändigen Herzens" (PC 24), ein dualistisch-antagonistisches Prinzip, in dem für das Individuum auf romantische Weise keine Versöhnung möglich ist. Dass aber diese ‚Lebensweisheit' in ihrer uneingeschränkten Gültigkeit vom Text vorgeführt werden kann, übersteigt den Kompetenzbereich des historischen Modells von Romantik.

Wie lautet also das abschließende Urteil über das Romantische im *Peter Camenzind*? Einerseits erfüllt der Text sämtliche Kriterien, um mithilfe des herangetragenen Modells als ‚romantisch' klassifiziert zu werden: Ein aufgebrochener Peter Camenzind findet seine persönliche Synthese zum Schluss in der Heimat, was aber zugleich als Rückschritt und überflüssige Entsagung einer vielversprechenden Alternative semantisiert wird. In einem trügerischen Happy Ending changiert die Kippfigur zwischen einer romantischen und einer realistischen Lesart, womit sich der Text entweder als Geschichte einer unnützen Entsagung vom Dichtertum (romantische Lesart) oder als verklärende Selbstfindung eines gutherzigen Trinkers (realistische Lesart) deuten lässt. Auch wenn die Synthese der beiden Pole in Form eines materiellen Zukunftstextes in Aussicht gestellt wird – denn die Erzählung ist in ihrer doppelten Lesart ja realistisch und romantisch zugleich –, kann das romantische Paradoxon am Ende nicht aufgelöst werden. Der Text überwindet das ewige Changieren zwischen Einsicht und Farce also nicht.

Neben dieser romantischen Strukturqualität aber hat der Import des Poetischen Realismus etwas grundlegend Neues hineingebracht: Auf verklärende Weise behält eine übergreifende Lebensweisheit ihre Gültigkeit, deren omnipotentem Gesetz sich die Hauptfigur beugen muss. Der Grund für die romantische Schwebe ist in der Ambivalenz allen Lebens exakt benannt und lässt sich sogar in eine zeitliche Entwicklungsfolge übersetzen. Anders als in romantischen Texten fängt ein formulierbares Naturgesetz den doppelten Boden auf, da es den ewigen Widerspruch integriert und so über die Figuren hinaus ungebrochene Gültigkeit beansprucht. Diese Neoromantik ist also nur *binnenironisch*: Camenzinds Lebensweg lässt sich immer von zwei Seiten auslegen, die ewige Existenz zweier Sichtweisen aber präfiguriert die Diegese und liefert eine eindeutige Lebensweisheit.

In dem Syntheseprojekt von Romantik und Realismus ist Hermann Hesse ein sehr zeitgemäßer Coup gelungen: *Peter Camenzind* affirmiert die romantische Unmöglichkeit eindeutiger Welterkenntnis, verklärt diesen unauflösbaren Zwist

aber zu einer epistemologischen Tatsache – und findet darin eine Weltformel über das Subjekt hinaus. In gewisser Hinsicht kann diese Textbewegung als Überwindung der romantischen Ironie bezeichnet werden, sodass *Peter Camenzind* das neoromantische Problem innovativ löst. In seiner Herabstufung der romantischen Ironie zu einer Binnenironie lässt sich der Roman als die Erfüllung der neoromantischen Aufgabe lesen, Kunst und Leben zu versöhnen, ohne ganz auf die Romantik zu verzichten. Allerdings zahlt der Text dafür einen Preis: Schaut man nicht so genau hin, überliest sich der doppelte Boden leicht, sodass *Peter Camenzind* bis heute als pathetischer Heimatroman mit konservativem Einschlag im kulturellen Gedächtnis verankert ist.

3.3.5 Fazit: Aktualisierungen von Romantik beim frühen Hermann Hesse

Der frühe Hermann Hesse ist weniger ein „letzte[r] Ritter aus dem glanzvollen Zuge der Romantik", wie ihn Hugo Ball in seiner vielzitierten Biographie ausweist,[417] sondern vielmehr ein wirkmächtiger Neoromantiker, der mit beiden Füßen in der Romantik-Emphase der Jahrhundertwende steht. Um 1900 rezipiert er zahlreiche Texte der historischen Romantik ebenso neu wie die zeitgenössische Literatur, die sich auf aktualisierende Weise mit Romantik auseinandersetzt. Dass beide Erzählweisen sich nicht zuletzt in ihrem Umgang mit literarischer Ironie voneinander unterscheiden, reflektiert ein Eintrag in das fiktive *Tagebuch* (1900) Hermann Lauschers:

> Ironie? Wir haben wenig davon. Und doch, sonderbar, lüstet mich oft nach ihr. Meine ganze schwerblütige Art aufzulösen und als schmucke Seifenblase ins Blaue zu blasen. Alles zur Oberfläche machen, alles Ungesagte mit raffinierter Bewußtheit sich selber als entdecktes Mysterium reservieren! Ich weiß wohl, das ist Romantik. Das ist Fichte in Schlegel, Schlegel in Tieck und Tieck ins Moderne übersetzt. Warum nicht? Tieck ist unerreicht, auch von Heine unerreicht, und müßte eigentlich mit seiner unplastischen, musikalischen Grazie mein Liebling sein.[418]

Wie aber hält es Hermann Hesse in seinem eigenen Werk mit der Ironie, die sein Hermann Lauscher – ein jung verstorbener Dichter mit destruktiven Zügen – an dieser Stelle noch bewundern kann? Mithilfe der drei Säulen des Romantik-Modells lässt sich die spezifische Neoromantik Hesses anhand seiner Werke summierend nachzeichnen.

Was Hesses frühe Literatur vor dem Hintergrund der historischen Romantik auszeichnet, ist ihre klare Artikulation einer *Partikularisierung* des Individuums. Hesses Figuren sind Außenseiter der Gesellschaft, sie sind als „Einsame[] und Sonderling[e]" (PC 85) auf der Suche nach einer Gemeinschaft, die sie in der Regel

[417] Hugo Ball: Hermann Hesse. Sein Leben und Werk. Frankfurt a. M. 1977, S. 20.
[418] Hesse: Tagebuch 1900, S. 312.

aus einer früheren Kindheit heraus verloren haben. Hierin liegt das modellhafte Hauptthema des frühen wie späten Hesse verborgen: Seine Erzähler sind Anwälte des partikularisierten Individuums, das sich von einer Gesellschaft oder von ihrer Bestimmung ausgeschlossen fühlt. Diese spezifische Form der Fragmentierung wird in Hesses Werken enorm weit getrieben: In schlichten Formulierungen wird das jeweils spezifische Entwurzelungsproblem zahlreicher Ich-Erzähler glasklar und unverschlüsselt benannt, und auch erzähltechnisch entpuppen sich vermeintlich heterodiegetische Erzähler gerne als einsame Ich-Erzähler (z. B. *Ein Kranz für die schöne Lulu*). Doch Hesses Erzählungen thematisieren eine spezielle Art der Partikularisierung von der Gesellschaft bzw. von einem kindlichen Urzustand, die nicht auf das gesamte Figurenarsenal, sondern vielmehr auf ausgewählte Dichter, Dörfler, Behinderte und Sonderlinge zielt. Bei ihm sind nur die Außenseiter entwurzelt; diese leiden dafür auf verschiedenste Art unter einer Entfremdung vom ‚Leben'. Bei Hesse gibt es damit neben der Partikularisierung immer auch eine Figurenwelt ohne Entwurzelungsprobleme, was für eine dualistische Organisation von Hesses Erzählwelten spricht.

Damit bleibt die gelingende *Synthese* in Hesses Texten keine utopisch-entschwindende Illusion, sondern sie liegt im Rahmen der narrativen Möglichkeiten. Es kann sich herausstellen, dass der Außenseiter selbst Teil einer gesellschaftlichen Gruppe und damit nicht mehr allein ist (*Der Novalis*); der fehlgeleitete Dichter kann zu seiner Bestimmung zurückfinden (*Der Inseltraum*); und selbst die Irrwege eines Grenzgängers können sich als Ausformungen eines universellen Lebensgesetzes herausstellen (*Peter Camenzind*). Am Anfang von Hesses Erzählungen stehen häufig – nicht nur im Frühwerk – Klagen über die Fragmentierungsprobleme moderner Individuen, die sich am Ende der Geschichten bei genauem Blick auflösen. Nicht immer bemerken die Figuren, dass sie keine Entwurzelung mehr zu fürchten brauchen, doch die literarischen Texte wissen um den richtigen Platz ihrer Figuren in einem übergeordneten ‚Leben'. Hesses Neoromantik trägt, ganz anders als bei Mann und Ewers, eine optimistische Note: So partikularisiert sich seine Figuren zeitweise auch fühlen, irgendwie folgt doch alles einer übergeordneten Regelhaftigkeit, die sich zwar nicht immer auffinden und nie erschöpfend beschreiben, manchmal aber anhand von Einzelfällen erahnen lässt. Statt nach einem Naturgesetz forschen Hesses Erzähler dabei nach Gesetzen des Lebens, und zwar im Plural: Der romantische Schleier zu Saïs verbirgt auch in diesem Fall mehrere Regularitäten für verschiedene Fälle, doch schon die Erkundung eines einzelnen Bereichs weckt die große Ahnung einer synthetischen Ordnung. Bei Hesse gibt es keine Zauberwelt hinter der Wahrnehmung, nur verrätselte Regularitäten.

Mit Blick auf die romantische *Kippfigur* inszeniert Hesses Prosa damit einen Fluchtpunkt aller neoromantischen Erzählstrategien, die mit der romantischen Ironie hadern und ihren Gültigkeitsbereich in ganz unterschiedlicher Weise zu modifizieren versuchen. Auch bei Hesse finden sich Kippfiguren von Behauptung und Widerruf, doch sie sind auf interessante Weise gezähmt: Ironische Wendungen und changierende Einzelschicksale gehören hier zum Lauf des Lebens dazu und lassen sich im Idealfall – wie im *Peter Camenzind* – deskriptiv beschreiben. Die Ironie ist bei Hesse nicht Mittel zur Erkenntnis (wie in der historischen Romantik),

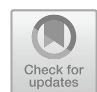
auch kein dominantes Erzählverfahren, sondern sie gilt vielmehr als eine wichtige Regularität innerhalb eines übergeordneten Lebens. Erzählstrategisch lässt sich diese Modifikation auch als Einrahmung von Ironie beschreiben: Ironische Effekte können innerhalb von Binnengeschichten auftreten und für Figuren zum Problem werden, doch gleichzeitig werden sie in einen festen Rahmen eingeordnet und lassen sich so auf Rekurrenzen und ihre Bedeutung analysieren. Dadurch erhält die Ironie bei Hesse einen blinden Fleck: Niemals verstrickt sich der gesamte Text in ironischen Schleifen, denn von den selbstreferenziellen Reflexionen bleiben übergeordnete Erkenntnisse unberührt, die sich widerspruchsfrei wiederholen oder binnendiegetisch ihre Gültigkeit bestätigen. Bei Hesse findet sich also eine Binnen-Ironie, die sich erzähltheoretisch (und wertfrei) als Überwindung romantischer Ironie unter Beibehalt einiger ihrer Effekte beschreiben lässt. Das ironische Changieren wird also eingerahmt und in seiner Funktionsweise in den Grenzen dieses Rahmens klar und widerspruchsfrei benannt.

Hesses Neoromantik ist damit, modelltheoretisch formuliert, eher postromantisch. Seine Erzählungen inszenieren die Möglichkeit ausgegrenzter Figuren, in der säkularen Welt aufzugehen – was zwar an subjektiven Einzelfällen vorgeführt wird, dabei aber unwidersprochen auf zeitenthobene Regularitäten hinweist. Das ‚Leben' folgt hier einer partikularisierten Vielzahl von Einzelgesetzen, die sich aber in ihren Effekten doch ‚magisch' anfühlen kann: Der gesamte Weltplan lässt sich nicht entschlüsseln, auch existiert keine monotheistische Instanz mit den Fäden in der Hand, doch über inszenierte Erfahrungswerte präsentieren Hesses Texte eine grundsätzliche Ordnung von Welt, die verrätselt hinter den individuellen Lebensläufen hervorscheint.[419] Sobald einer Figur der Blick hinter den Schleier des Lebens gelingt, ist ihre Desorientierung durch die Moderne in der Regel gelöst.

Auch wenn auf diese Weise konstitutive Aspekte des Romantischen modifiziert werden, lässt sich Hesses Poetologie keineswegs – im Sinne einer anderen Literaturtradition – als eine Art Neorealismus beschreiben. Von den poetisch-realistischen Texten des 19. Jahrhunderts unterscheidet sich Hesses Prosa in ihren Grundfesten: Außenseiterfiguren zum Beispiel, die bei Fontane, Storm oder Keller in der Regel bestraft werden, gehen in den Erzählwelten Hesses produktiv auf, womit seine Texte keine Grenzziehungen, sondern Grenztilgungen inszenieren.[420] Jeder Einzelfall lässt sich bei Hesse ins Leben integrieren, sodass weder Verklärungen noch Entsagungen, sollten sie wie im *Peter Camenzind* stattfinden, als ernstzunehmende Optionen vorgeführt werden. Tatsächlich gelingt Hesse eine erzähltheoretische Synthese von Romantik und Realismus: Mit Stefan Tetzlaff gesprochen, entwerfen seine Texte zugleich „Modelle von" Welt in abbildender Funktion wie auch „Modelle für" individuelle Lebensentwürfe darin.[421] In diesem Sinne sind Hesses Texte, trotz der zahlreichen Rückgriffe auf romantische

[419] Diese Semantik wiederum entspricht Hesses Novalis-Verständnis, s. o., Abschn. 3.3.1.
[420] Vgl. Titzmann: Grenzziehung vs. Grenztilgung.
[421] Tetzlaff: Zufall und Modell, S. 200.

Literatur, niemals phantastisch, sondern fächern sich in zwei dualistische Pole auf, zwischen denen ein regelgeleitetes Changieren analysiert und in seiner (Binnen-) Ironie beschreibbar wird. Mit diesem neoromantischen Erzählverfahren zähmt Hesse die literarische Romantik – und fungiert damit als struktureller Endpunkt eines neoromantischen Schreibens, das sich zur Jahrhundertwende dominant mit der Überwindung eines erzähltheoretischen Problems aus der Romantik plagt.



4 Synthesen

Neoromantik als Überwindungsversuch der romantischen Ironie

> Die blaue Blume ist wie ein Zwirnsfaden. Wenn sie sorgsam gestreichelt wird, faltet sie sich langsam auseinander und zeigt Blätter und Blüten – aber sie muß sehr zart gestreichelt werden.
>
> Paul Scheerbart: *Die blaue Blume* (1902)[1]

Was kennzeichnet eine Neoromantik der Jahrhundertwende? Überblickt man die Ergebnisse der vorangegangenen Analysen, einerseits zum Diskurs, andererseits zu ihren Textstrategien, dann ergibt sich ein widersprüchliches Bild. Auf der einen Seite lässt sich auf Diskursebene nachweisen, inwiefern die Debatte über neoromantische Literatur innerhalb von nur zwanzig Jahren eine rasante Veränderung durchläuft. Von einem internationalen Geheimtipp avanciert sie zu einem Modephänomen, das vor allem im deutschsprachigen Raum literarische Erfolge feiert und bald als gewinnversprechende Marktstrategie durchschaut wird. Auf der anderen Seite aber hat der modelltheoretische Abgleich mit der Romantik gezeigt, dass zentrale Aspekte dieser neoromantischen Literatur, gerade im Hinblick auf ihre Modifikation von Romantik, über den Zeitraum von zwanzig Jahren hinweg erstaunlich konstant bleiben. Vor allem gegen die Kippfiguren der historischen Romantik, die üblicherweise unter dem Begriff der romantischen Ironie diskutiert werden, hegen die neoromantischen Texte einen produktiven Vorbehalt: Neoromantik probiert, die Effekte der literarischen Ironie einzudämmen.

Nimmt man diese beiden Diagnosen zusammen, dann lässt sich jenseits des vermeintlichen Widerspruchs ein zweigliedriges Modell literarischer Neoromantik zeichnen. Unter dem Eindruck einer rasant wandelnden Oberfläche verfolgt die neoromantische Literatur eine durchaus einheitliche Aktualisierungsstrategie, um die historische Romantik in ihren ‚ansprechenden' Elementen aufzuwerten und

[1] Paul Scheerbart: Die blaue Blume. In: Immer mutig! Ein phantastischer Nilpferdroman mit 83 merkwürdigen Geschichten [1902]. Frankfurt a. M. 1986, S. 180–183, S. 182.

R. Stübe, *Neoromantik der Jahrhundertwende*, Neue Romantikforschung 2,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-66289-2_4

von ihren ‚Problemen' zu befreien. Was genau an der romantischen Vorlage im zeitgenössischen Kontext als anregend oder als problematisch empfunden wurde, darin ähneln sich die literarischen Texte auf eine signifikante Art und Weise. Entsprechend lässt sich im Folgenden, nachdem die Ergebnisse der Diskursanalyse bereits oben zusammengetragen wurden,[2] nun eine kohärente *literarische Strategie* summieren, welche die Neoromantik um 1900 im Abgleich mit der historischen Romantik kennzeichnet.

Besonders interessant an dieser wiederkehrenden Textstrategie sind, in einem anschließenden Schritt, ihre Epochensignale: jene Merkmale, mit denen sie auf Konstanten in einem übergeordneten Literatursystem der Jahrhundertwende hinweisen. In einem weiterführenden Ausblick werden deshalb die Semantiken und Problemkonstellationen im kulturellen Wissen herausdestilliert, die als geradezu epochentypisch für die Literatur der Jahrhundertwende gelten können. Abschließend wird die historische Romantik mit kritischem Blick auf diese Rezeptionsstation geprüft: Welche Erkenntnis zeitigt das modellhafte Verständnis von Neoromantik für ein gegenwärtiges Modell des Romantischen?

4.1 Neoromantik: Charakterisierung einer literarischen Strategie

In einem vorangestellten Schritt lässt sich die Neoromantik als eine konzise literarische Strömung definieren, die parallel zu den anderen „Ismen der Jahrhundertwende" (z. B. Ästhetizismus, Décadence, Impressionismus) existiert.[3] Neoromantisches Schreiben konstituiert sich durch ein festes Set an Erzählverfahren, das Texte unterschiedlicher Autoren verbindet; außerdem herrscht eine rege Debatte im zeitgenössischen Feuilleton, an der sich Kritiker, Akademiker und Schriftsteller beteiligen; und nicht zuletzt können gewisse Werke und Werkphasen von Autoren als neoromantisch tituliert werden, da sie sich über einen zusammenhängenden Zeitraum mit neoromantischer Literatur beschäftigen. Dennoch soll im Folgenden nicht die Strömung, sondern eine *literarische Strategie* der Neoromantik im Mittelpunkt stehen: Statt den Selbst- oder Fremdzuschreibungen vorbehaltlos zu folgen, die im Zuge der Diskursanalyse ausgewertet wurden, erscheint es nun sinnvoll, abschließend eine genuine Erzählstrategie innerhalb der literarischen Texte zu beschreiben.

Eine innerliterarische Strategie der Neoromantik lässt sich wiederum auf zwei Textebenen charakterisieren: Zum einen gibt es Konstanten auf der *discours-Ebene*, also: auf der Textoberfläche, die einen literarischen Text um 1900 als ein neoromantisches Werk lesbar machen. Zum anderen kennzeichnen sich neoromantische Texte durch eine gemeinsame *Modelloperation*, einen analogen Umgang mit Problemsemantiken, die sie aus der historischen Romantik aufgreifen und strukturell umgestalten. Eine solche Modelloperation wurde in den vorangegangenen

[2] Siehe oben, Abschnitt 2.4.
[3] Vgl. Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890–1933. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart, Weimar [2]2010, S. 91.

Analysen sichtbar, indem ein externer Suchbefehl – ein Modell von Romantik – an die literarischen Texte herangetragen wurde. Dennoch verbirgt sich diese spezifische Transformation in dem Textmaterial selbst: Es handelt sich um eine rekurrente Semantisierungsstrategie, die als ein kleiner, aber entscheidender Teilaspekt auf der *histoire*-Ebene in den Texten zu verorten ist. Immerhin definiert sich neoromantische Literatur selbst über ihre Aktualisierung von Romantik, und da in diesem Aspekt tatsächlich strategische Gemeinsamkeiten aufgefunden werden konnten, lässt sich die Neoromantik anhand dieses Merkmals als eine kohärente literarische Strategie definieren.

Neoromantische Strategien auf der Textoberfläche
Auf der *discours*-Ebene hat sich eine Hypothese konfliktfrei bestätigt: Neoromantische Literatur lässt sich am treffsichersten daran erkennen, dass sie Motive und Schreibverfahren aus der historischen Romantik aufgreift und im Text transformiert. In Heinrich Manns *Mondnachtphantasien* eröffnet ein Verweis auf Arnims *Isabella von Ägypten* die Erzählung; Hanns Heinz Ewers bedient in *Die Spinne* das Motivarsenal der schwarzen Romantik; und Hermann Hesse verziert nicht nur seine frühesten Publikationen mit Zitaten von Novalis, sondern inszeniert auch seinen späteren *Peter Camenzind* als waschechten Romantiker aus dem Dorf. Wie im einleitenden Bildvergleich zwischen Caspar David Friedrich und einem neoromantischen Gemälde von Willy Schlobach bleibt die intertextuelle Referenz auf die romantische Vorlage klar erkennbar und markiert das eigene Werk als Übernahme und Aktualisierung romantischer Verfahren. Die Romantik muss in diesen Texten nicht erst mühsam gesucht werden, sondern sie drängt sich auf – insbesondere auf dem Hintergrund des zeithistorischen Diskurses über neue Romantik.[4]

Hierarchisiert man die eingesetzten Intertexte aus der Romantik nach ihrer Relevanz, dann fällt eine besondere Orientierung an spätromantischen Texten von Eichendorff, Heine und E.T.A. Hoffmann ins Auge. Obwohl Novalis in Leben und Werk die zeitgenössischen Debatten um Neoromantik dominiert, sind es in den konkreten Prosaverfahren doch der Volkston Eichendorffs, die Gruselprosa Hoffmanns oder der Sarkasmus Heines, die auf Verfahrensebene eine stärkere Wiederaufnahme erfahren. Novalis liefert damit zwar den Initialzünder für das erhöhte Interesse an Neoromantik, neben einigen Motiven und Denkfiguren bleiben die Marmorbilder Eichendorffs und die Narren Heines dennoch die einschlägigen Verfahrensvorbilder. Eine wiederentdeckte Frühromantik lässt sich zu diesem Zeitpunkt offenbar nicht von einer kanonisierten Spätromantik ablösen, welche die jungen Autoren aus der schulischen oder jugendlichen Sozialisation kannten. In

[4] Als weitere, unmittelbar einleuchtende Beispiele aus der dramatischen Produktion können Hofmannsthals *Bergwerk zu Falun* (1900) und Gerhart Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt* (1893) herangezogen werden. Vgl. Stübe: Die Unzeitgemäßen, S. 608–614.

Hesses *Inseltraum* zeigt sich außerdem beispielhaft, inwiefern die ästhetische Wirkung einer Verfahrensimitation von Novalis bei den zeitgenössischen Leserinnen und Lesern ausblieb.[5]

Auf welche Weise die innovative Note, das Neue und ‚Moderne' in die Texte hineingegeben wird, lässt sich allein auf *discours*-Ebene nicht repräsentativ beantworten. Ewers beispielsweise nutzt ein schnoddriges Parlando und tagesaktuelle Diskurse, um seine Literatur zeitgemäß zu halten, während Heinrich Mann und Hermann Hesse Erzählstrategien hinzugeben, die sie aus dem Naturalismus oder Poetischen Realismus gelernt haben. Häufig finden sich die Verweise auf heterogene Traditionen in neoromantischen Texten vermischt: In Hofmannsthals *Bergwerk zu Falun* (1900) beispielsweise verschränken sich Motive des Ästhetizismus, des Naturalismus und aus Maeterlincks Märchendramen miteinander, um gemeinsam unter dem romantischen Sujet – Hoffmanns *Bergwerk zu Falun* – verbunden zu werden. Auch in Heinrich Manns *Contessina*, in Ewers' *Tagebuch eines Orangenbaums* und in Hesses *Inseltraum* lassen sich Traditionsvermengungen aus Naturalismus, Romantik und – auffällig häufig – italienischer Renaissance finden, wobei in all diesen Texten die Imitation und Weiterführung romantischer Motive als erzählleitendes Moment dominiert. Auf der *discours*-Ebene lässt sich somit eine Art literarhistorischer Eklektizismus notieren, der unter dem Banner der Neoromantik eingeführt und in den Folgejahren weitergeführt wird.[6]

Neoromantische Strategien in ihrer Aktualisierung von Romantik

Eine signifikante Aktualisierung von Romantik unter den Vorzeichen der Jahrhundertwende konnte schließlich mithilfe der Modellanalyse nachgewiesen werden. Unter Annahme dreier konstitutiver Säulen von Romantik – einer Diagnose der Fragmentierung, Synthese-Bestrebungen und einer ironischen Kippfigur – lässt sich eine wiederkehrende Textbewegung ausmachen, welche diese drei Aspekte aufgreift und markant transformiert. Auf der Ebene der Modelloperation lässt sich ein neoromantisches Schreiben anhand von drei semantischen Aktualisierungen kennzeichnen: einmal mithilfe einer verstärkten Fragmentierung bzw. Subjektzentrierung von Erzählperspektiven und Figuren; zweitens in der Konzeption nicht mehr eines, sondern zahlreicher, pluralisierter Naturgesetze; und drittens in dem konstitutiven Versuch einer Einrahmung bzw. Zähmung der ironischen Kippfigur.

Die Diagnose einer *Partikularisierung* des Individuums in der funktionsdifferenzierten Gesellschaft, wie sie laut Forschungsmodell konstitutiv für romantische Literatur angenommen wird, findet sich in den neoromantischen Texten verschärft. Oberflächlich lässt sich eine solche Erhöhung des Fragmentierungsdrucks einer fortschreitenden Moderne in zahlreichen Artikulationen auf Motivebene auffinden, wie zum Beispiel bei Hermann Hesse: „[O]ft werde ich einsamer Mann mitten unter der schweigsamen Gesellschaft meiner Scharteken von Trauer überfallen",

[5] Vgl. die Rezeption durch Eugen Diederichs, dem das ‚Befreiende' in Hesses Prosa fehlt; und auch darüber hinaus bleibt Hesses erster Prosaband weitgehend unbemerkt. Vgl. oben, Abschn. 3.3.3.

[6] Die sogenannte Neuklassik wäre ein Beispiel hierfür, vgl. Borchmeyer: Neuklassik.

klagt der Erzähler in der *Novalis*-Erzählung, und nichts scheint ihm schlimmer „als das grausame und sinnlose Alleinsein im Unendlichen" (NO 28). Modelltheoretisch evidenter aber ist die erhöhte Fragmentierung auf der Darstellungsebene: In der Prosa der Jahrhundertwende finden sich zunehmend Erzähler, die im Zuge einer autodiegetischen Fokalisierung nicht über ihre eigene Perspektive hinausblicken können. Wo romantische Literatur verschiedene Erzählperspektiven mischt und Erzählhaltungen in der dritten Person bevorzugt,[7] tendiert die Literatur um 1900 zu einer konsequenten Inszenierung von Einzelperspektiven. Die narrative Distanz zwischen *histoire* und Erzählperspektive wird hier – im Vergleich zur literarischen Romantik – deutlich und flächendeckend verringert.

Wie Moritz Baßler konstatiert, entsteht in den Erzählungen der Jahrhundertwende eine spezifische Form der Rollenprosa, die er als „Routines" bezeichnet.[8] Mit Blick auf die Neoromantik kann dieses Verfahren als eine Verschärfung der Partikularisierung auf Formebene reformuliert werden: Durch die Augen eines Einzelsubjekts, eines ‚Charakters' oder Typus werden individuelle Sichtweisen auf die Welt inszeniert, die sich gerade durch ihre Andersartigkeit, durch ihre Idiosynkrasie auszeichnen. Im Zuge der Analysen wurde dieses Verfahren auch als *radikalsubjektive Fokalisierung* bezeichnet. Jedes Individuum sieht im Zusammenspiel der Texte potenziell anders auf die Diegese – und die einzelnen Erzählungen brechen aus dieser eindimensionalen Perspektive nur selten aus. Wo sowohl die Romantik als auch der Poetische Realismus mit dem einen verbindenden Deutungshorizont ringen und ihn teils mühsam zu konstruieren suchen,[9] schlägt die Prosa der Jahrhundertwende bereits ästhetisches Potenzial aus einer unhintergehbaren Heterogenität. Der Titel eines Reisebandes von Hanns Heinz Ewers illustriert diese Diagnose: Man sieht die Welt darin *Mit meinen Augen*, mit den Augen eines reisenden Dandys.[10]

Dennoch lässt sich die Neoromantik der Jahrhundertwende modellstrategisch vor allem als ein *Synthese*-Projekt definieren. Tatsächlich versucht neoromantische Literatur, analog zur Romantik, die Fragmentierung ihrer Figuren zu überwinden oder zumindest zu problematisieren. Allerdings haben sich die semantischen Angebote eines Syntheseversprechens im Vergleich zur historischen Romantik modifiziert. „Dann fliegt vor Einem geheimen Wort / Das ganze verkehrte Wesen fort", heißt es bei Novalis,[11] und auch bei Eichendorff „[s]chläft ein Lied in allen

---

[7] Exemplarisch herausgearbeitet z. B. bei Christian Metz: Die Narratologie der Liebe. Achim von Arnims ‚Gräfin Dolores'. Berlin, Boston 2012, S. 279–282.

[8] Vgl. Baßler: Zeichen auf der Kippe, S. 13 sowie oben, Exkurs im Abschn. 3.2.2.

[9] Während die poetische Annäherung an das (eine) Absolute in der Romantik hier schon vieldiskutiert wurde, lässt sich im Poetischen Realismus eine zwar semantisch anders aufgestellte, aber doch in diesem Aspekt analoge Konstruktion gemeinsamer Bezugsnormen behaupten, wie es Michael Titzmann im Konzept der „Grenzziehung" (im Gegensatz zu den ‚Grenztilgungen' zur Jahrhundertwende) anbietet. Vgl. Titzmann: Grenzziehung vs. Grenztilgung.

[10] Hanns Heinz Ewers: Mit meinen Augen. Fahrten durch die lateinische Welt. Berlin 1908.

[11] Novalis: Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren [1800]. In: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1: Das dichterische Werk. Hg. v. Paul Kluckhohn, Richard H. Samuel. Stuttgart 1977, S. 344.

Dingen“, die durch das richtige „Zauberwort“ zu singen anheben.[12] Erlösungskonzepte dieser Reichweite lassen sich in neoromantischen Texten nicht auffinden: Niemals kann *ein* Zauberwort dort eine ganze „Welt“ aufschließen; stattdessen sind es immer nur Teilbereiche, die durch innovative Blicke ihre verschleierte Regelhaftigkeit preisgeben.

Hanns Heinz Ewers’ Reisefiguren erforschen zum Beispiel eine Vererbung des Gedächtnisses oder eine zerstörerische Erotik, wobei sie auf wunderbare Geheimnisse stoßen, die ihr Fassungsvermögen überlastet. Durch Erkenntnisse dieser Art erschließt sich ihnen keine allumfassende Weltenmetaphysik, sondern lediglich Einzelbereiche der Wahrnehmung werden in ihren geheimen Gesetzen entlarvt. Ebenso eindrücklich führt diese Transformation Hesses *Peter Camenzind* vor: Der Bauernjunge destilliert aus seinen Erfahrungen ein Lebensgesetz, laut dem jede Erkenntnis zwischen Predigt und Komik schwankt: „Das Leben liebt es, neben ernste Ereignisse und tiefe Gemütsbewegungen das Komische zu stellen“ (PC 112). Damit beschreibt Camenzind – immerhin – eine vereinzelte Regelhaftigkeit, welche aber nicht alle Phänomene der Diegese in neuem Licht erscheinen lässt. Naturphänomene werden von diesem Zaubersatz ebenso wenig berührt wie Camenzinds Überzeugung, die Liebe als ethischen Leitfaden aufzuwerten; und dennoch besitzt diese überindividuelle ‚Wahrheit‘ die Funktion, die persönliche Entwurzelung von Peter Camenzind textintern zu überwinden.

Was hat sich also genau verändert? Sobald Figuren den Schleier zu Saïs lüften, finden sie keinen Universalschlüssel zur Welt, sondern verschiedene Schlüssel zu Einzelphänomenen. Mögliche Aufhebungen von subjektiver Isolation, wie sie in romantischen Texten üblicherweise im Konjunktiv formuliert werden, finden nun innerhalb eng abgesteckter Grenzen statt. Mit Blick auf die hier untersuchten Erzählungen lässt sich folgende These formulieren: Die synthetischen Entwürfe der Romantik sind zur Jahrhundertwende ebenfalls partikularisiert, also von der modernen Fragmentierung eingeholt, und sie zersplittern in einzelne, pluralisierte Naturgesetze. Der Gültigkeitsbereich inszenierter Defragmentierungsversuche hat sich damit verkleinert: Figuren erscheint nicht die ganze Welt durch ein Zauberwort wie verwandelt, sondern nur ein begrenzter Teilbereich schließt sich ihnen auf. Diese Diagnose kann verschiedene Folgen zeitigen; zum Beispiel können sich Figuren wahnhaft in ein Einzelprinzip versteigen (wie bei Ewers) oder sich glücklich mit einem partiellen Geheimwissen integrieren (wie bei Hesse). Heinrich Mann ist in diesem Aspekt noch am traditionellsten: Eine Auflösung des Individuums geschieht nur im Tod, wie sowohl *Contessina* als auch Rohde im *Wunderbaren* herausfinden, und deshalb sollte man „das Wunderbare nicht zum Alltäglichen machen“ (WB 195). Auch hier fungiert die Sphäre des Wunderbaren als verkleinerter Teilbereich, der strikt von den Alltagserfahrungen abgetrennt wird. Eine solche Verringerung des Gültigkeitsbereichs von Synthesen, auch: eine

[12] Eichendorff: Wünschelrute.

Pluralisierung von ‚Naturgesetzen',[13] lässt sich mit den Ergebnissen des literarischen Naturalismus engführen: Neoromantische Texte betreiben Fallstudien, sie richten ihren Fokus auf Einzelfälle in eng umgrenzten Milieus und besitzen einen Hang dazu, Charaktertypen bündelnd zu subordinieren.

Dass neoromantische Figuren ihre Isolation als schmerzlich empfinden und sie durch die Erforschung universeller Geheimnisse aufzuheben versuchen, verbindet sie – in jeweils verschärfter Weise – mit der Literatur der Romantik. Als stärkste Modifikation aber lässt sich ihr Umgang mit dem selbstreferentiellen Vorbehalt beschreiben, der in diesem Kontext als *Kippfigur* zwischen Behauptung und Widerruf analysiert wurde. Zuerst lässt sich diagnostizieren, dass die literarische Kippfigur – auch als romantische Ironie bezeichnet – in den neoromantischen Texten blinde Flecken aufweist. In Heinrich Manns *Contessina* steht der Realitätsstatus der Feen-Gestalt nicht zur Debatte; bei Ewers müssen alle männlichen Figuren, die durch ein Fenster des Hotelzimmers blicken, ausnahmslos durch die *Spinne* sterben; und bei Hesse bleiben zwar Rätsel des ‚Lebens' offen, von denen sich aber manche entschlüsseln lassen. Auf dem Hintergrund der vorangegangenen Modelloperationen lässt sich der schwindende Gültigkeitsbereich romantischer Ironie als strukturlogische Konsequenz der modifizierten Erlösungsangebote auslegen: Da auch die Synthese-Entwürfe zur Jahrhundertwende mittlerweile partikularisiert sind, ablesbar im Konzept der ‚Naturgesetze' (im Plural), operiert eine Kippfigur ebenfalls nur noch an Einzelphänomenen, deren synthetische Qualität nicht mehr die ganze Welt bzw. den ganzen Text infrage stellt. So würden auch die Kippfiguren der Neoromantik ihren Gültigkeitsbereich verkleinern.

Innerhalb der literarischen Texte ist diese Transformation aber noch greifbarer, ganz konkret in einem Verfahren der *Einrahmung*. Die idealtypische Lösung führt das Prosawerk Hermann Hesses vor: Zwar entziehen sich die Regeln des Lebens auch hier, wie in *Der Novalis*, einer konkreten Beschreibung durch textinterne Widersprüche; doch Hesses Erzähler schaffen es, mithilfe von Rahmenkonstruktionen diese Regeln analytisch einzugrenzen und ihre Paradoxien im Erkenntnisprozess genau zu erörtern. Das bedeutet bei Hesse nicht, dass die Erzähler – wie im *Peter Camenzind* – einem aufgearbeiteten Lebensgesetz selbst entkommen; doch die Wiederkehr von benennbaren Regularitäten auf einer Rahmenebene bestätigt noch einmal ihre intersubjektive Gültigkeit. Entsprechend folgt jede Erzählstation in Hesses *Novalis* einer typologischen Entwicklung von der Jugend zur Reife; auch den Erzähler umfasst dieser Kreislauf, doch er kann das Phänomen mithilfe der historischen Binnengeschichte isolieren und beschreiben.

[13] „[D]ass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt", so erklärt Nietzsche im *Fall Wagner* den Wesenszug „litterarische[r] décadence", und eine solche Zersplitterung von synthetischen Fluchtpunkten zeigt sich analog in neoromantischen Texten. „Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt": In dieser Betonung artifizieller Pluralisierung zeichnet sich ein konkreter Unterschied zur Romantik ab. Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner [1888]. In: Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Hg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München 2004, S. 9–53, S. 27. Vgl. auch Baßler: Deutsche Erzählprosa, S. 156 f.

Im Gegensatz zur Romantik existiert hier die Möglichkeit, von außen auf ein Naturgesetz zu blicken, ohne sich in perspektivische Widersprüche zu verfangen.

Zwar stellt Hesses Prosa einen prototypischen Sonderfall dar, in der diese Einrahmung von Ironie – mit großem Erfolg für das 20. Jahrhundert – gelingt. Eine ähnliche Bewegung lässt sich allerdings, wenn auch mit negativen Folgen, bei Heinrich Mann und bei Hanns Heinz Ewers nachweisen. In Manns *Contessina* konkurrieren verschiedene Deutungsmöglichkeiten darum, welche todbringende Figur das junge Mädchen in der Marmorstatue erblickt haben könnte. Die heterogenen Lesarten aber widersprechen sich nicht, sondern knüpfen gemeinsam an einer synthetischen Gesamtdeutung, sodass sich die Ironie in diesem Fall in ein ergebnisoffenes Rätsel verwandelt. Bei Ewers findet sich eine andere Strategie: Seinen Erzählerfiguren lässt sich nicht trauen, doch entweder kommen externe Autoritäten hinzu, die das Gesehene validieren (*Die Spinne*) oder der Kontext muss klären, wie überzeugend die Seherlebnisse der wahnsinnigen Figur erscheinen (*Aus dem Tagebuch eines Orangenbaums*). Alle diese Fälle lassen sich als Einrahmung von Ironie unter Beibehalt ihrer Effekte beschreiben: Ein Phänomen erscheint durch eine radikalsubjektive, idiosynkratische Brille als widersprüchlich, von einer externen Rahmenposition aber – die manchmal nur der Leser einnimmt – lassen sich die Konstruktionsmechanismen und Regularitäten dieser Widersprüche beobachten.[14] Besonders ironisch wirken deshalb diejenigen Texte, die zur Jahrhundertwende auf jede textinterne Rahmenstrategie verzichten. Dennoch tendieren auch diese Erzählungen strukturell eher zu einem ergebnisoffenen Rätsel denn zur paradoxalen Schwebe, die den gesamten Text ins Wanken brächte. Neoromantische Literatur ist also häufig rätselhaft und nur selten ironisch.

Auf dieser Grundlage lässt sich ein Modell von Neoromantik zusammentragen, das sich auf der Folie der Romantikforschungen folgendermaßen beschreiben lässt:

Erhöhte Fragmentierung: Diagnose der funktionsdifferenzierten Gesellschaft wird verschärft, erkennbar an radikalsubjektiver Fokalisierung, Fall- und Milieustudien etc. Tendenz zur Monoperspektivität (statt Multiperspektivität der Romantik)

Pluralisierung von Synthese-Optionen: Angestrebt werden transindividuelle Zustände, die keine letztbegründbare Einheit mehr versprechen (romantisches Zauberwort), sondern Eingliederungen in vereinzelte Teilbereiche in Aussicht stellen (Natur- oder Lebensgesetze)

Einrahmung der Kippfigur: Behauptungen und Widerrufe von Syntheseoptionen beziehen sich auf Teilbereiche im Text und können zwar Figuren in Widersprüche verstricken, lassen aber auf Textebene einzelne Rätsel bzw. Wunder unwidersprochen

[14] Was im Rahmen der obigen Analysen zu Hermann Hesse auch als Binnen-Ironie bezeichnet wurde, findet eine interessante Parallele in der These eines „neuromantische[n] Binnenschicksals“ von Hilzheimer: Drama der Neuromantik, S. 67 f.: Wo die historische Romantik noch zwischen Zufall und Schicksal schwanke, so Hilzheimer am Beispiel von Zacharias Werner, reiche die „neuromantische Scala“ nur „vom unbestimmten Etwas bis zum Schicksal im Innern des Menschen, es wird zum Binnenschicksal, kaum jemals ist es Zufall“. Was bei Hilzheimer methodisch schwer greifbar bleibt, kann eventuell im Konzept der Einrahmung der Kippfigur bzw. der Binnen-Ironie präzisiert werden.

In diesem Modell zeigt sich die strukturelle Transformation, welche die neoromantische Literatur im Vergleich zu ihrer romantischen Vorlage unternimmt. Abstrahierend zusammengefasst, lässt sich Neoromantik damit auf zwei Besonderheiten herunterbrechen: Erstens verwandelt sie das romantische Zauberwort in mehrere Naturgesetze, deren Erforschung das Individuum ebenfalls vor Erkenntnisprobleme stellt. Und zweitens stellt Neoromantik einen Versuch dar, die romantische Ironie, die sowohl diskursiv als auch innerliterarisch als ungewünschtes Problem diagnostiziert wird, produktiv zu überwinden. Dabei lassen sich die Kippfiguren der historischen Romantik in den verschiedenen Texten unterschiedlich stark zähmen. Dennoch kann man in der Neoromantik um 1900 beobachten, wie eine beachtliche Anzahl literarischer Texte probiert, ironische Momente, die sich nach romantischem Vorbild in der Verallgemeinerung von subjektiver Erkenntnis ergeben, zu marginalisieren.

Ausblick: Rätselhafte Überkomplexität als Substitut der Kippfigur
Modelle sind immer nur vorläufig, funktional und in der Regel verbesserbar. Während die ersten zwei der oben beschriebenen Modellsäulen, eine erhöhte Fragmentierung und eine Pluralisierung der Synthese-Angebote, eine strukturelle Analogie zwischen Romantik und Neoromantik behaupten, stellt die Einrahmung der Kippfigur in der dritten Säule in Aussicht, dass in diesem Aspekt ein wesentliches Moment romantischen Erzählens modifiziert wird. Tatsächlich scheint der Begriff der Kippfigur, so hilfreich er sich zum Verständnis der Neoromantik herausgestellt hat, die spezifische Eigenqualität neoromantischer Texte nur über einen Umweg zu beschreiben. Kippfiguren in exakt der Form, wie sie in romantischen Texten zu finden sind, gibt es dort im engeren Sinne nicht mehr.

Stattdessen lässt sich das Spezifikum neoromantischer Literatur durch ein alternatives Modellangebot ausdrücken, dass sich vom Modell Romantik schrittweise emanzipiert. Im Folgenden fokussiert der konstitutive Dreischritt nicht mehr auf die Kippfigur der Romantik, die heuristisch ausgeblendet wird, sondern auf ein Folgeproblem, das in neoromantischen Texten prominenter auftritt, nämlich: auf die rätselhafte Unerschließbarkeit überkomplexer Phänomene. Das emanzipierte Modellangebot lautet wie folgt:

Fragmentierung: Diagnose der funktionsdifferenzierten Gesellschaft wird verschärft, erkennbar an radikalsubjektiver Fokalisierung, Fall- und Milieustudien etc.

Partialsynthese: Angestrebt werden transindividuelle Zustände, welche die Eingliederung in einen Teilbereich in Aussicht stellen

Verrätselung: Im Zuge der Eingliederung in einen Partialbereich wird das Verständnis anderer Teilbereiche erschwert; deren Phänomene erscheinen nun rätselhaft

Während die ersten beiden Säulen mit dem vorangegangenen Modell übereinstimmen, rückt der letzte Aspekt die neue Qualität in den Mittelpunkt, hier als *Verrätselung* betitelt. Tatsächlich lassen sich die Probleme der neoromantischen Figuren, meistens der Erzähler, als Kommunikationsproblem zwischen verschiedenen Wissensbereichen reformulieren: Die Integration in einen Teilbereich ist

zugleich eine Desintegration aus anderen Teilbereichen. In Hanns Heinz Ewers Prosa versteigen sich die Figuren durch ihre Erkenntnis eines Einzelprinzips in einen Wahn; bei Hesse geht der Dörfler Camenzind am Ende in seiner Heimat auf und bleibt von der restlichen Gesellschaft getrennt; und bei Heinrich Mann sind ‚Natur' und ‚Leben' derart unvereinbar, dass erst im Tod ein Übergang stattfinden kann. Jede Vernetzung zwischen den inkompatiblen Bereichen bleibt strukturell unmöglich.

Auch in diesem Modellangebot sind die Gemeinsamkeiten zur Romantik greifbar. Christian aus Tiecks *Runenberg* (1804) beispielsweise kehrt nach seiner Bergsynthese in die Stadt zurück und scheitert daran, mit seiner Familie zu kommunizieren. Bei Tieck allerdings – so auch in weiteren Märchen aus dem *Phantasus* – verbleibt der Text in einer unentscheidbaren Schwebe: Möglicherweise hat Christian in einem Naturreich tatsächlich eine andersartige ‚Wahrheit' bzw. Kommunikationsform gefunden, die nur aus den Augen der Dorfbewohner als Wahnsinn erscheint.[15] Der Unterschied liegt in der Pluralisierung der Syntheseoptionen um 1900: In neoromantischen Texten entdecken Figuren wie *Peter Camenzind*, anders als Christian, ein mögliches Naturgesetz unter vielen, das zwar gültig sein kann, aber niemals die ganze Reichweite aller Erscheinungen aufschließt. Wie der Erzähler im *Tagebuch eines Orangenbaums* sähe Christian nicht die ganze Welt mit anderen Augen, sondern lediglich Einzelphänomene; deshalb können Ewers' Erzähler zum Beispiel ihre Pathologie noch in philosophischer Manier darlegen. Neoromantische Figuren versteigen sich notwendig in ein Einzelprinzip, denn eine Einsicht in das Naturganze erweist sich als strukturell derart überkomplex, dass sie nicht einmal als Option angelegt ist. In dieser Frage evozieren die Texte keine Schwebe, sondern artikulieren von vorneherein überfordernde Unmöglichkeit.

Aus *der Natur* der Romantik werden also *Naturgesetze*: eine Pluralität von Regularitäten, die zumeist unter dem Kollektivsingular ‚Leben' subsummiert werden. Die Entschlüsselung eines Natur- bzw. Lebensgesetzes aber löst in neoromantischen Texten keine Kettenreaktion aus, da die einzelnen Teilbereiche bereits entkoppelt sind – und entkoppelt bleiben. Sobald eines der Naturgesetze entschlüsselt wurde, bleibt der Rest notwendig rätselhaft. Mehr noch: Durch den Figurenblick in die Tiefen eines Einzelprinzips wird die Rätselhaftigkeit aller weiteren Phänomene erst offenbar, da noch weitere Regularitäten unerkannt hinter der Wahrnehmung schlummern. Die romantische Vision einer Vernetzung aller Teilbereiche wird in diesen Texten gar nicht forciert; vielmehr erforschen neoromantische Figuren sonderbare Einzelfälle, womit sie unzählige weitere Rätselhaftigkeiten in anderen Bereichen erahnen, die aber wiederum mühsam entschlüsselt werden müssen. Hierin lässt sich auch der latente Hang zum Wunderbaren (im Todorov'schen Sinn) neoromantischer Texte erklären: Wie in Heinrich Manns *Contessina* scheint hinter der Fassade der Wahrnehmung etwas zu arbeiten, was sich aufgrund struktureller Überkomplexität niemals erfassen lässt. Mit Heinrich Mann

[15] Vgl. Tieck: Der Runenberg sowie Kremer: Einsamkeit und Schrecken.

selbst formuliert: Neue Romantik „ist nur darauf bedacht, aus der bestehenden Abhängigkeit des Menschenlebens *von unberechenbaren Factoren* eine Tragik von möglichst intensiver Nervenwirkung herauszuziehen."[16]

Modellhaft betrachtet, trennt Neoromantik und Romantik damit ein Gradunterschied, der aber folgenreich ist. Unberechenbare Faktoren, jene „Zahlen und Figuren", die Novalis noch „in einem geheimen Wort" aufzulösen versucht,[17] kann und will das Subjekt hier nicht entschlüsseln; es übersteigt schlichtweg seine Fähigkeiten. Dafür erahnt es in der Rätselhaftigkeit von Einzelphänomenen die Überkomplexität der verschachtelten Lebensgesetze, was auf die Figuren durchaus lähmend wirken kann.[18] Unerschöpfbare Rätsel überragen deshalb die Effekte romantischer Ironie, die eine Annäherung an das eine Absolute noch poetisch zu evozieren versucht. Taucht eine neoromantische Figur aber über eine Einzelerscheinung in die Welt hintergründiger Rätselhaftigkeit ein, dann erschließen sich ihr überfordernde Anschlussrätsel und mystifizieren so die gesamte Wahrnehmung. Einzelne Subjekte kämpfen also jeweils mit Einzelprinzipien, für deren Erkenntnis sie eine spezifische, milieubedingte Eignung bzw. Idiosynkrasie mitbringen. Die Frage, ob sie dann tatsächlich eine Geheimwahrheit über Einzelprinzipien erlangen, ist romantisch; die erdrückende Gewissheit, dass es noch weitere, überkomplexe Lebensrätsel geben muss, ist hingegen spezifisch neoromantisch.

4.2 Epochensignale: Das Literatursystem der Jahrhundertwende im Spiegel der Neoromantik

In der deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende lässt sich, nimmt man die Neoromantik als Ausgangspunkt für einen weiterführenden Ausblick, ein latentes Unbehagen an der romantischen Ironie nachweisen. In seinem späten Essay über *Die Ironie der Dinge* (1921) blickt Hugo von Hofmannsthal vergleichend auf die Kultur der Jahrhundertwende zurück:

> Es war lange vor dem Krieg, daß ich in den „Fragmenten" des Novalis diese Bemerkung fand: „Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden." Diese Aufzeichnung in ihrer sonderbar lakonischen Form war mir ziemlich wunderlich. Heute verstehe ich sie besser. Das Element der Komödie ist die Ironie, und in der Tat ist nichts geeigneter als ein Krieg, der unglücklich ausgeht, uns die Ironie deutlich zu machen, die über allen Dingen dieser Erde waltet.[19]

Nimmt man Hofmannsthals Selbstbeobachtung ernst, dann habe er das Konzept der romantischen Ironie erst nach dem Weltkrieg auf eine andere, adäquatere Weise

---

[16] Mann: Neue Romantik, S. 32.

[17] Hier wird auf Novalis: Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren angespielt.

[18] Hieraus entspringt auch der – nicht unberechtigte – Vorwurf der Passivität von Neoromantik, vgl. Hilzheimer: Drama der Neuromantik, S. 103.

[19] Hugo von Hofmannsthal: Die Ironie der Dinge [1922]. In: Reden und Aufsätze II: 1914–1924. Hg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a. M. 1979, S. 138–141, S. 138.

verstanden. Ungeachtet der wiederum eigenwilligen Ironie beim späten Hofmannsthal[20] konnte der analytische Blick auf den Neoromantik-Diskurs zwischen 1890 und 1910 aufdecken, dass die literarische Ironie auch über den Einzelfall hinaus wenig Ansehen genießt: „Die Gegenwart hat diese Ironie [der Romantik, R.S.] überwunden", behauptet Ludwig Coellen gegenwartsdiagnostisch in seiner Monographie *Neuromantik* (NR 62); und auch bei Ricarda Huch besteht Ironie nicht aus einer selbstreferentiellen Schwebe aus Paradoxien, sondern wird als Mittel zum Ausgleich heterogener Pole angeführt. Ständige Widersprüche und unfertige Fragmente, so wettert auch Samuel Lublinski, gelte es in der zeitgenössischen Literatur unbedingt zu vermeiden.

Die Ironie der Romantik, so haben die Textanalysen gezeigt, ist tatsächlich eine andere als zur Jahrhundertwende um 1900. Wo die romantische Literatur auf der Folie von Kant und Fichte einen erkenntnistheoretischen Vorbehalt gegenüber Einsichten in die Natur inszeniert, versucht neoromantische Literatur auf der Folie von Maeterlinck und Nietzsche, Erkenntnisse über das ‚Leben' im Rahmen der Poesie formulierbar zu machen. Damit geht es ihr, erstens, verstärkt um anthropologische Phänomene (zum Beispiel um Milieustudien) statt um die Möglichkeit einer Entschlüsselung des Naturganzen. Zweitens liegt der Anspruch neoromantischer Literatur noch pointierter in einer Vernetzung zweier inkompatibler Teilbereiche: Bereits unvereinbar ausdifferenzierte Felder (wie ‚Kunst' und ‚Leben') sollen miteinander verwoben werden, ohne dabei auf das genuin Poetische bzw. auf das genuin Lebendige zu verzichten. Als Ergebnis erhoffen sich zahlreiche Protagonisten um 1900 ein ‚goldenes Zeitalter' deutschsprachiger Literatur, welche im Wettstreit der Moderne, bislang dominiert von Frankreich und Skandinavien, mithalten kann. Neben all den Schnittmengen, die diese Konstellation mit der Romantik aufweist, erscheint folgender Unterschied als der kulturhistorisch bedeutsamste: Praktische Ironie ist im Ergebnis störend, da sie – ebenso wie das Fragment – durch ästhetisch-selbstreferentielle Schleifen eine Übertragung von Kunst in das Leben (und umgekehrt) verhindert.[21] Thomas Mann bildet mit seinem Werk eine fulminante Ausnahme, wobei sich mit Blick auf diesen Aspekt erklärt, weshalb gerade seine spezifische Ironie zur Jahrhundertwende wenige Nachahmer fand: Im Unterschied zum Milieustudiencharakter z. B. der *Buddenbrooks* ist Manns Ironie um 1900 eigentlich nicht zeitgemäß.[22]

[20] Vgl. zu diesem (noch näher zu erforschenden) Aspekt Anna Warakomska: Ironie der Dinge als Ironie der Kontraste in Essays Hugo von Hofmannsthal. In: Studia niemcoznawcze 40 (2009), S. 361–369.

[21] Vgl. ferner Petersdorff: Mysterienrede, S. 433, der mit Blick auf die historische Romantik belegt, dass Ironie und Selbstreferentialität schon früh (außerhalb der romantischen Zirkel) „als dysfunktional, als intellektueller Luxus" kritisiert wurden. Dennoch bleiben beide Aspekte charakteristisch für romantische Literatur im Modellsinne.

[22] Eine solche These des geringen symbolischen Kapitals ironischer Verfahren, zumindest innerhalb der literarischen Zirkel um 1900, knüpft an die textnahen Analysen von Jens Ewen: Erzählter Pluralismus. Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne. Frankfurt a. M. 2017 an. Dass sich Mann zusätzlich selbst gerne als ein „Spätester und Letzter" inszeniert, der „das Narrenkleid des Fin de Siècle" niemals so recht getragen habe, führt er in *Meine Zeit* (1950) aus, vgl. und zit.

Die literarische Neoromantik legt damit ein *Grundproblem von ‚Kunst' gegen ‚Leben'* offen, das zur Jahrhundertwende zahlreiche Texte beschäftigt und in der Neoromantik auf eine spezifische Weise behandelt wird.[23] Ein autarkes Feld der Literatur, in dem ‚Romantik' stellvertretend für eine genuin poetische, also lebensferne Erscheinung gilt,[24] soll unter Beibehalt ihrer Eigenqualitäten an das praktische ‚Leben' gebunden werden. Wie Theodor Wolff in seinem Vorwort zu Jacobsens *Niels Lyhne* formuliert: „Es ist nicht mehr der dünne, zitternde, blasse Mondschein, was jetzt die Romantik durchzieht, es ist heißes Leben, Fleisch und Blut."[25] Obwohl diese Neoromantik ihre diskursiven Impulse von Novalis empfängt, ist es doch primär die Spätromantik, die sich mit ihrem volkspopulären Vermittlungsanspruch für die neoromantische Synthese eignet. Heinrich Mann, Hanns Heinz Ewers und Hermann Hesse schreiben allesamt in einem zugänglichen, inszeniert naiven bzw. dilettantischen Stil, der sich in den späteren Texten der Neoromantik – so bei Ernst Hardt oder Karl Gustav Vollmoeller – noch stärker ausprägen wird.

Anhand dieses Merkmals, eines Syntheseversuchs von Kunst und Leben, lässt sich die Neoromantik zugleich von anderen Strömungen der Jahrhundertwende abgrenzen. Ein literarischer Ästhetizismus, in der deutschsprachigen Literatur u. a. durch Stefan George vertreten, wertet die ‚Kunst' gegenüber des ‚Lebens' auf und entscheidet sich im Rahmen des epochentypischen Antagonismus für die Autonomieästhetik. Der Naturalismus hingegen, in deutschsprachiger Literatur vertreten z. B. durch Michael Georg Conrad, wird zeitgenössisch als diejenige Strömung aufgefasst, die praktische Lebensfragen in das literarische Feld eingeführt habe und die Ästhetik darüber vernachlässige.[26] Besonders schwierig erscheint die Abgrenzung zur literarischen Décadence: Wie u. a. Leo Berg festhält,[27] stellen Neoromantik und Décadence zwei Ausprägungen eines Ansatzes dar, die

nach Ruprecht Wimmer: Meine Zeit. In: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2015, S. 219–221, S. 220.

[23] Selbstredend ist dieser Antagonismus mit Blick auf die Literatur der Jahrhundertwende bekannt und wiederholt aufbearbeitet worden, vgl. zuletzt Björn Spiekermann: ‚Kunst und Leben'. Zum intellektuellen und poetologischen Profil einer literarischen Lebensreform in Programmschriften der frühen Moderne (1880–1895). In: Thorsten Carstensen, Marcel Schmid (Hg.): Die Literatur der Lebensreform. Kulturkritik und Aufbruchstimmung um 1900. Bielefeld 2016, S. 43–64. Vgl. auch Solbach: Hermann Hesse, S. 63, demzufolge für Hesse „eine von der zeitgenössischen Ästhetik nicht abweichende ästhetische Weltanschauung [gilt], die Kunst und Leben in wertender Absicht dichotomisiert". Erstens konnten die Analysen zur Neoromantik unterstreichen, dass dieses Problem nicht nur einzelne Teilbereiche (z. B. Lebensreform) oder Autoren (z. B. Thomas Mann in *Tonio Kröger*, 1903) umtreibt, sondern als epochentypisches Grundproblem im Literatursystem von 1890 bis 1910 angelegt ist. Zweitens schließt die Neoromantik, anders als z. B. bei Solbach dargestellt, keineswegs „die Realität aus dem Kanon der literarischen Gegenstände aus", ebd., sondern strebt entgegen dieses verbreiteten Vorurteils eine Synthese von Kunst und Leben an.

[24] So verbreiten es die zeitgenössischen Literaturgeschichten wie Brandes: Romantische Schule, s. u., Abschn. 2.1.2.

[25] Wolff: Einleitung zu Niels Lyhne, S. 254.

[26] Vgl. Wunberg, Dietrich: Vorwort.

[27] Vgl. Berg: Romantik der Moderne, S. 143.

textanalytisch am besten über ihre verschiedenen Erzählverfahren voneinander abgegrenzt werden. In neoromantischer Literatur finden sich romantische Motive inklusive eines stilistischen Hangs zur Naivität eingesetzt, während dekadente Literatur den Untergang eines (ähnlich aristokratischen) Milieus in gehobener Sprache inszeniert. Eine genauere Analyse dieser zwei Seiten der Medaille stellt sich, im Vergleich mit den Ergebnissen von Caroline Pross, als wünschenswertes Anschlussprojekt heraus.[28]

Die Grundopposition von Kunst gegen Leben ist damit nicht nur ein Problem literarischer Texte der Neoromantik, sondern beschäftigt das Literatursystem der Jahrhundertwende auch darüber hinaus. In diesem Kontext lässt sich noch einmal der anthropologische Lebensmonismus evaluieren, der nach aktuellem Forschungsstand die Literatur der Jahrhundertwende als eine Art Leitparadigma durchwebt.[29] Hält man die (historisch verankerte) Kombination von Monismus und Haeckel'schem Lebensbegriff aufrecht, demzufolge eine Synthese von Körper und Geist, auch: die „Identität des Leiblichen und Seelischen" vorrangig in einem biologisch-anthropozentrischen Lebenskonzept stattfindet,[30] lässt sich eine solche These mit Blick auf das literarische Feld nicht bestätigen. Nach Jens Ole Schneider akzentuieren ausgewählte Autoren wie Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal und Robert Musil auch die Aporien eines geradezu dogmatischen Körpermonismus.[31] Mit Blick auf die Neoromantik und einige populäre Vertreter lässt sich Schneiders These ausweiten: Da ein konkreter Monismus, wie ihn auch Hanns Heinz Ewers zitiert,[32] als primär wissenschaftliche Erkenntniskategorie in einem oppositionellen Feld verortet wird, nimmt es sich die Literatur dieses Zeitraums großflächiger zur Aufgabe, die Wissenschaften vom Körper mit der ‚Kunst' zu fusionieren, ohne ihnen zwangsläufig die Vorrangstellung einzuräumen. Die Auseinandersetzung mit dem ‚Leben' im literarischen Feld geschieht nicht als unreflektierte Übernahme aus Wissenschaft und Philosophie, sondern notwendig als Übertragungsprozess zwischen zwei konkurrierenden Feldern. Die Literatur der Jahrhundertwende greift also stets in einem (irgendwie gearteten) Reflexionsprozess auf den wissenshistorischen Lebensmonismus zu, der für die Literatur erst ästhetisch zurechtgebogen werden muss.[33]

[28] Vgl. Pross: Dekadenz.
[29] Vgl. Schneider: Aporetische Moderne, S. 545–553.
[30] Fick: Sinnenwelt und Weltenseele, S. 12.
[31] Vgl. Schneider: Aporetische Moderne, S. 545–553.
[32] Zum Beispiel in TO 157, vgl. oben, Abschn. 3.2.2.
[33] Ein schönes Beispiel dafür beschreibt Rasch: Aspekte der Literatur um 1900, S. 32 anhand einer Lektüreerfahrung, die von Richard Dehmel beim Vorlesen von Johannes Schlafs *Frühling* (1894) überliefert ist: Anhand einiger Briefstellen paraphrasiert Rasch: „Er [Dehmel, R.S.] zitiert einen Satz: ‚Das ist das Lied der Kraft.' Zwar weiß Dehmel, daß Kraft ein Modewort ist, ‚eine vage Formel; die Nichts und Alles sagende Klausel des Monismus.' Aber Schlaf, so meint er, hätte diesen dürren Begriff mit der Tiefe seiner Erfahrung erfüllt." Monismus also, das zeigt Dehmels Wendung von der „Nichts und Alles sagenden Klausel", wird um 1900 nicht unreflektiert adaptiert, sondern muss stets als (populär-)wissenschaftliches Paradigma auf die Literatur übertragen werden.

Trotzdem eint die Literatur dieses Zeitraums mit Blick auf den monistischen Lebensbegriff zweierlei: Erstens beschäftigt sie sich virulent mit dem Epochenproblem von Kunst versus Leben; und zweitens lässt sich ein *struktureller Monismusdruck*, losgelöst vom konkreten Lebensvitalismus, auch in der Literatur um 1900 beobachten. Neoromantische Texte zum Beispiel probieren, durch die Versöhnung heterogener Paradigmen, einen anthropo-ästhetischen Zwitter zu schaffen, der als ‚Zukunft der Literatur' den monistischen Einheitsgedanken befriedigt. Auch die Neoromantik strebt entsprechend nach einem einigenden, strukturmonistischen Nenner. Allerdings erscheint es zum Verständnis des ästhetischen Potenzials dieser Texte sinnvoll, zwischen einem historisch konkreten Lebensmonismus, der nur in einem mühsamen Übertragungsprozess auf die Literatur angewandt werden kann, und einem strukturellen Synthesedruck, der die kulturelle Situation um 1900 tatsächlich dominiert, zu unterscheiden. Am ehesten lässt sich die Literatur der Jahrhundertwende dadurch charakterisieren, dass sie einen Monismus strukturell anvisiert, faktisch aber mit unvereinbaren Subdifferenzierungen zu arbeiten hat und aus dieser Aufgabe literarisches Potenzial schlägt.

Welche Epochensignale zeigen sich über den Lebensbegriff hinaus, betrachtet man die Neoromantik im Kontext? Ausgerechnet in ihrem Hang zur *defragmentierenden Typenbildung*, also zur Binnendifferenzierung in Unterklassen, Typen und Milieus lassen sich Verbindungen zwischen den verschiedenen Texten um 1900 aufdecken. Auch die diskursive Ausdifferenzierung in zahlreiche Subströmungen (z. B. Ästhetizismus, Naturalismus, Neoromantik), wie sie im literarischen Feld der Jahrhundertwende aktiv vorangetrieben wird, lässt sich als eine epochentypische Diagnose wenden: Typologisierung und Kartographierung von Einzelbereichen kennzeichnen sowohl den Diskurs als auch das Erzählmodell der Neoromantik. Mit Hermann Bahr zeigt sich ein frühes Beispiel dafür, inwiefern Anzeichen verschiedener literarischer Texte diskursiv gebündelt und zu einem neuen Subtypus, hier: der „Nervenromantik" erklärt werden – was wiederum vertiefende Typologisierungsansätze nach sich zieht. Gleichzeitig arbeitet neoromantische Literatur selbst an Typologisierungen: Heinrich Manns frühe Künstlerfiguren bewegen sich ausnahmslos in einem aristokratischen Milieu, um an den Anforderungen konträrer Lebensbereiche – wie Arbeit, Geld oder Disziplin – zu scheitern. Auch Hesses *Peter Camenzind* ist ein idiosynkratischer Sonderfall, ein Bauer aus Nimikon, den seine geographische Sozialisation zu einem Romantiker erzieht – gemeinsam mit den anderen Einwohnern Nimikons. Neoromantische Literatur kreist damit um ‚Typen': Einerseits wird der Sonderfall akribisch seziert und analysiert; andererseits beschreibt die Einzelfallanalyse auch eine eng umgrenzte Subgruppe in der Gesellschaft, deren partikularisierte Einzelblicke allesamt sonderbare Perspektiven auf die Rätsel des Lebens einnehmen. Hierin unterscheiden sich *Lieutnant Gustl* von Schnitzler und *Die blauen Indianer* von Ewers nicht: Im Sonderfall offenbaren sich eigenwillige Wahrheiten, die für einen gewissen Typus Gültigkeit beanspruchen und eingeübte Wissensbestände kontrastiv ergänzen.

Tatsächlich besitzen die zahlreichen Einzelfallanalysen um 1900, wie sie u. a. in neoromantischen Texten betrieben werden, auch eine defragmentierende Funktion:

Einzelne Typen von Individualität werden vermessen, von der Gesellschaft abgegrenzt und zugleich in ihrer gemeinsamen Besonderheit synthetisiert. Neoromantik also bündelt fragmentierte Einzelbereiche zu Gruppen. Dieser Ansatz zeichnet die ‚moderne' Literatur der Jahrhundertwende insgesamt aus, allerdings ist die Neoromantik für ein spezifisches Milieu zuständig, nämlich: für eine aristokratische Künstlergeneration, die sich für Schlösser, Prinzen, Literatur und Romantik begeistert, ihre Sinne ohne körperliche Arbeit kultiviert und zeitgenössisch im Verfall begriffen ist. Neoromantik bildet damit eine untergehende Geistes- bzw. Standeselite ab, die in ihrem besonderen Einzelblick noch einmal konserviert wird. Hierin liegt ein nostalgisches Moment dieser Literatur, was sich vor allem beim frühen Heinrich Mann, aber auch in Ricarda Huchs Erzählungen greifen lässt. In der späten Phase der Neoromantik durchläuft dieser Milieufokus schließlich eine dezente Verschiebung, da auch Bedürfnisse und Topoi des ‚Volkes' stärker akzentuiert werden, welches sich für neoromantische Literatur zu interessieren beginnt. Überhaupt erscheint das Verhältnis zur wachsenden Trivialliteratur bzw. zum Populären in der Neoromantik noch weiter untersuchenswert:[34] Durch die inszenierte Naivität ihrer Sprache werden neoromantische Texte zugänglich für eine breite, populäre Rezeption, was die avantgardistischen Ziele mancher Autoren enttäuscht und rückwirkend das Profil der gesamten Bewegung verändert.[35]

Schließlich bleibt das Unbehagen an der Ironie das wahrscheinlich markante Epochensignal, das die Betrachtung einer Neoromantik der Jahrhundertwende für die Gesamtliteratur dieses Zeitraums gewinnbringend macht. Eine Einrahmung bzw. Zähmung ironischer Effekte, wie sie in der neoromantischen Literatur als eine Binnen-Ironie auftritt, lässt sich analog auch in den wiederkehrenden Typologisierungsstrategien um 1900 entdecken: In der Vermessung, Abgrenzung und schließlich Bündelung sonderbarer ‚Typen' wird der erhöhten Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Binnenräume Rechnung getragen, um zugleich verbindliche Normen für entstehende Subkulturen zu formulieren. Der genau vermessene Sonderblick, so der Reiz dieser Literatur, könnte eine für den Durchschnittsbürger unerschließbare Wahrheit eruieren – und zwar immer im Potentialis, denn mit einem ‚normalen' Blick lässt sich das Wahrheitsangebot natürlich nicht überprüfen.

Eine (eigentlich aporetische) Gleichzeitigkeit von unhintergehbarer Partikularisierung und individuellem Synthesebestreben macht das Romantische damit auch aufgrund von Strukturanalogien um 1900 wieder attraktiv. Allerdings ist diese Neoromantik, soziologisch betrachtet, sogar moderner als die historische Romantik: In ihr sind die Fragmentierungsprozesse von Gesellschaft und Individuum bereits weiter fortgeschritten, und ein „Einheitsfuror" der modernen Literatur verstärkt sich in dem Maße,[36] dass einzelne Teilbereiche ästhetisch gefestigt und auf

---

[34] Diese Spur verfolgen auch Murnane, Godel: Ästhetisierung und Popularisierung.

[35] Eine späte und ironische Reflexion auf die neoromantische Subströmung unternimmt Thomas Mann in seinem Märchenroman *Königliche Hoheit* (1909), vgl. Stübe: Die Unzeitgemäßen, S. 614–618.

[36] So Petersdorff: Mysterienrede, S. 431.

ihr Potenzial hin befragt werden, einen Beitrag zur universellen Welterschließung zu liefern. Unauflösbare Paradoxien und selbstreferentielle Schleifen, die in der Romantik noch als progressive Universalpoesie aufgewertet wurden, erträgt die neoromantische Literatur strukturell nicht mehr. Stattdessen werden Rätselhaftigkeiten, die sich in den subjektiven Einzelblicken ergeben, literarisch analysiert und im Idealfall inklusive ihrer Widersprüche nachgezeichnet. Die Einrahmung bzw. Verlegung ironischer Reflexionen in den Sonderfall kann damit als Epochenmerkmal destilliert werden, das die Literatur der Jahrhundertwende in ihren Motiven, Erzählverfahren und auch Diskursstrategien kennzeichnet.[37]

4.3 Anfällige Romantik: Was sagt eine Neoromantik über die historische Romantik aus?

Eine erfolgte „Umwertung der deutschen Romantik", wie sie Walther Linden im Jahr 1933 weichenstellend für die Kulturpolitik der Nationalsozialisten vorgeschlagen hat,[38] stellt die Germanistik seit Mitte des 20. Jahrhunderts vor eine brisante Aufgabe: Es gilt zu belegen, inwiefern die historische Romantik entweder einen gefährlichen, präfaschistischen Grundimpuls in sich trage, oder ob sie alternativ erst im Nationalsozialismus zu einer „deutschen Affäre" transformiert wurde.[39] Die Neoromantik der Jahrhundertwende, als erste virulente Wiederaufnahme dieser Kunstströmung, liefert zu beiden Argumenten einen jeweils wichtigen Impuls: Einerseits zeigt sich, dass neoromantische Erzählungen schon um 1900 mit einer

[37] Zwei weitere Autoren, die mithilfe dieses Fokus ebenfalls neu verortet werden könnten, sind Otto Julius Bierbaum und Paul Scheerbart. Die Prosa der beiden Autoren verfährt einerseits markant ironisch, wobei beide *vor* 1900 noch in den Umkreis der Neoromantik einsortiert wurden; um anschließend *nach* 1900 nicht mehr unter dieses Label zu fallen. Einschlägig kommentiert dies Schlaf: Paul Scheerbart, S. 78 der eine adäquatere Neoromantik bei Scheerbart als bei den „eifrigen Nationalisten" entdeckt. Ob die Ironie beider Autoren allerdings Analogien zur Romantik aufweist oder sich vielmehr in ähnlicher Weise eingezähmt findet, wie es sich bei den Texten in dieser Untersuchung ergeben hat, wäre zu analysieren. Als Hypothese kann angedeutet werden, dass weder Bierbaums Diskursparodien (wie im *Prinz Kuckuck*) noch Scheerbarts rätselhafte Reisen durch den Kosmos (wie in *Liwûna und Kaidôh*) ewige Annäherungen an das Absolute im romantischen Sinn aufzuweisen scheinen.

[38] Walther Linden: Umwertung der deutschen Romantik. In: Zeitschrift für Deutschkunde 47 (1933), S. 65–91 warb für eine kulturelle Akzentverschiebung von der frühen hin zur mittleren Romantik, wofür er den problematischen Begriff der ‚Hochromantik' prägte und die Weichen für die Rezeption in der nationalsozialistischen Germanistik stellte. Vgl. Klausnitzer: Blaue Blume.

[39] Vgl. Rüdiger Safranski: Romantik. Eine deutsche Affäre. Frankfurt a. M. 2007. Einschlägig geht diese Kulturgeschichte des deutschen Sonderwegs, wie sie Bohrer: Kritik der Romantik nachzeichnet (und kritisiert), auf George Lukácz, u. a. *Die Zerstörung der Vernunft* (1954), zurück. Mit Blick auf Novalis ging dieser Spur ergiebig Hermann Kurzke: Romantik und Konservatismus. Das „politische" Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte. München 1983 nach, um eine rasche, politisierende Umdeutung von Novalis' Texten einmal ab den 1820er Jahren, dann wiederum ab den 1920er Jahren zu behaupten, vgl. S. 256 f. Die Neoromantik klammert Kurzke in seiner Wirkungsgeschichte aus.

schrittweisen Transformation von ironischen und selbstreferentiellen Verfahren der Romantik beginnen. Es benötigt also einen spezifischen historischen Kontext, um Romantik – mit weitreichenden Folgen für ihre Kulturgeschichte – strukturell wie semantisch umzumodellieren. Andererseits aber kann sich auch das Modell Romantik nicht voreilig aus seiner Verantwortung entziehen: Es scheint etwas im romantischen Programm zu liegen, was es für spätere Wiederaufnahmen, u. a. als konsequenter Irrationalismus oder als nationales Politikum, attraktiv macht. Zwei Thesen zur historischen Romantik lassen sich deshalb abschließend aus dem gewonnenen Modell neoromantischer Literatur gewinnen: Erstens kann sich ‚Romantik' in verschiedenen Kontexten so markant verändern, dass wesentliche Grundprämissen ihrer ursprünglichen Programmatik nicht mehr greifen; und zweitens bringt sie in ihrer Kombination aus Erlösungsstreben und selbstreferentieller Kippfigur eine strukturelle Anfälligkeit bereits mit.

Die Neoromantik um 1900 lässt sich aus soziologischer Perspektive als eine verschärfte Romantik interpretieren: Problemkonstellationen der Moderne, wie die Entwurzelung des Subjekts auf der Folie einer fortschreitend partikularisierten Gesellschaft, haben im Zuge eines Modernisierungsschubs gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch einmal an Dringlichkeit zugenommen. Eine Sehnsucht nach verbindenden Normen, die in der Romantik noch zu ironisch-fragmentarischer Universalpoesie führte, wird in der Literatur der Jahrhundertwende nun als „Problemhypothek" aus der romantischen Schule aufgegriffen und produktiv weitergeführt.[40] Allerdings gilt das Romantische jetzt nicht mehr als funktionierende Lösungsstrategie, sondern wird selbst als inhärent problematisch wahrgenommen: Da die romantischen Versuche einer „Vereinigung von Fühlen und Wissen" (RO 111) letztlich gescheitert seien, müssen in einer Wiederaufnahme bestimmte Stellschrauben neu justiert werden, um das weiterhin bestehende, (angeblich) lange vernachlässigte Problem der Romantik zu lösen. Bislang übersehen wurde, dass diese Aktualisierung von Romantik unter den Vorzeichen der Jahrhundertwende in gewisser Hinsicht *gelingt*: Indem das Romantische um 1900 diskursiv aufgegriffen und noch einmal virulent ausgehandelt wird, ob in Wissenschaft oder Literatur, erfolgt eine Veränderung des bisherigen Wissensbestandes über Romantik durch neue Aspekte, die spezifisch dem historischen Kontext um 1900 zuzuschreiben sind. Hierzu gehören u. a. der irrationalistische Sensualismus des frühen Maeterlincks; die kämpferischen Vereinigungsbemühungen nach Ricarda Huch; aber auch die Konnotation einer „germanischen Rassenpoesie", die sich im Umfeld des Diederichs-Verlags entwickelt. Dabei sind es die kulturgeschichtlichen Umstände der Jahrhundertwende, die eine Ironie und selbstreferentielle Schleifen der literarischen Romantik zu marginalisieren und ans ‚Leben' zu binden versuchen.

Karl Heinz Bohrer unterschätzt in seiner Monographie über *Die Kritik der Romantik* (1989) sowohl den modernistischen Anspruch der Neoromantik als auch die Reichweite der Romantikrezeption um 1900. Die „Phase Huch – Walzel" wird

[40] Löwe: Epochenbegriff, S. 54.

bei ihm nur als „atypische Variante" innerhalb einer kohärenten Forschungsgeschichte gedeutet, in der romantikkritische bzw. reaktionäre Lesarten (z. B. nach Dilthey) bruchlos dominierten;[41] und überhaupt sei eine „romantische Moderne, wie wir sie über Benjamin und die Surrealisten konstruieren können, nicht durch die sogenannte Neuromantik gefunden worden."[42] Tatsächlich illustriert das Beispiel Georg Lukács, auf den die These von „Romantik als präfaschistischem Bewußtsein" zurückgeht,[43] dass es sich anders verhält: Lukács kritisiert die Romantik als „Vorläufer des Faschismus" vor allem deshalb, wie Peter Uwe Hohendahl gezeigt hat, „weil er aufgrund seiner intellektuellen Entwicklung mit der Romantik intim vertraut war und ferner seine eigene Position vor dem Hintergrund der neoromantischen Strömungen der Jahrhundertwende entwickelte."[44] Lukács Kritik an der Romantik entspringt nicht, wie Bohrer argumentiert, einer eingeübten Fehlinterpretation von Romantik seit dem 19. Jahrhundert, sondern gerade einer Kritik an moderner, eigens beobachteter Neoromantik. Das macht Lukács' Thesen umso brisanter: Besonders eine „Irrationalisierung des Geistes", welche laut Lukács den Faschismus vorbereite,[45] zielt kulturhistorisch weniger auf die Frühromantik denn auf die Neoromantik Maurice Maeterlincks, ohne dessen Einfluss sich ‚Romantik' zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht denken lässt. Auch Thomas Manns Inszenierungen von gefährlicher, ‚deutscher' Romantik, wie z. B. im *Doktor Faustus* (1947), lassen sich mithilfe der Neoromantik um 1900 besser erklären: Auch Manns Romantikkonzept ist wesentlich geprägt von der omnipräsenten Wiederaufnahme des Romantischen um 1900, das erst zu diesem Zeitpunkt seine krankheitsaffine, schicksalsdevote und auch deutschpatriotische Note überakzentuiert.[46]

Die Diskussionen um den präfaschistischen Gehalt von Romantik zielen also weniger auf die historische Romantik selbst als vielmehr auf eine Remodellierung des Romantischen, wie sie im Kontext der Neoromantik um 1900 maßgeblich stattfindet. Manns und Lukács' kritische Romantik-Inszenierungen zielen implizit auf einen attraktiven Irrationalismus zur Jahrhundertwende, der sich unter den Vorzeichen der Neoromantik verbreitet. In dieser Zeit prägen sich die kulturhistorisch folgenreichen Aspekte von Romantik erst wesentlich aus, so zum Beispiel die patriotische Note, ein passives Hingeben an schicksalshafte Verstrickungen

[41] Bohrer: Kritik der Romantik, S. 278.

[42] Ebd., S. 276. Als Beispiel, in dem sich die antimoderne Note der ‚Neuromantik' zeige, führt Bohrer den „frühen Hofmannsthal" an: „Ein Interesse an den modernen, d. h. an den analytischen und phantastischen Elementen der Romantik, zeigt sich dort nicht", ebd.

[43] So nach Bohrer, ebd., S. 13.

[44] Hohendahl: Neo-romantischer Antikapitalismus, S. 345.

[45] Ebd., S. 344.

[46] Auch Löwe: Romantik bei Thomas Mann, S. 24 konstatiert zwei „Romantikversionen" Manns: „Die erste intellektuell-ironische Romantik gehört in die Zeit um 1800 und ins Medium der Literatur, die zweite ‚irrationalistische' Romantik der Gefühlstiefe dagegen erscheint erst im späten 19. Jahrhundert und zwar im Medium der Musik", hier vor allem bei Richard Wagner. Dass Manns Begriffsverwendung von Romantik insgesamt wechselt, wie Löwe ebenfalls zeigt, kann auf eine Überlagerung und zeitweise Amalgamierung von Romantik und Neoromantik bei Mann hindeuten.

sowie das Wegfallen ironischer Vorbehalte, welche die literarische Romantik um 1800 noch als ‚progressive Universalpoesie' auszeichneten. Gegen die ironischen Aspekte des Romantischen richtet sich die Kritik an Romantik heute nicht mehr; vielmehr wird eine passive Schicksalsapologie unter deutschpatriotischen Vorzeichen problematisiert, zu der sich das Romantische allerdings, bei genauem Blick, erst im Kontext der literarischen Jahrhundertwende entwickelt. Überspitzt formuliert, macht erst die Wiederaufnahme von Romantik um 1900 das Romantische zu einer ‚deutschen Affäre'.[47]

Ebenso wenig, wie man den Stellenwert einer Neoromantik in der deutschsprachigen Kulturgeschichte unterschätzen sollte, lässt sich die historische Romantik im Modellsinne völlig von ihrer Rezeptionsgeschichte abkoppeln. Obwohl das Romantische im Zuge der neoromantischen Episode markant rekonzeptualisiert wurde und erst auf diese Weise in den Nationalsozialismus hineinwirkte, erscheint es doch nicht beliebig, dass sich gerade die Romantik als derart anfällig für emphatische Wiederaufnahmen erwiesen hat. Ob für eine „romantische Moderne", die sich nach Bohrer durch Reflexion, Subjektivität und Phantastik auszeichnet;[48] oder für eine „germanische[] Rassenpoesie" im Sinne Julius Harts[49] eignet sich die Romantik als kulturgeschichtlicher „Gründungsmythos" offenbar gleichermaßen[50] – wie sich auch an den heterogenen Ansätzen zeigt, die bereits in der Neoromantik zur Jahrhundertwende koexistieren.

Nahe liegt dabei, die ironische Kippfigur als das anfällige Moment auszumachen, an dem eine romantische Sehnsucht in kontingenzmildernde Konzepte umzuschlagen bedroht ist. Obwohl für die ständige Selbstreflexion und den produktiven Vorbehalt zuständig, der romantische Literatur aus heutiger Sicht besonders modern und anschlussfähig macht, tendiert die ironische Kippfigur in der historischen Wiederaufnahmepraxis dazu, modifiziert, eingerahmt oder

---

[47] Anschaulich lässt sich diese Entwicklung auch an einem späten Aufsatz von Hermann Hesse: Geist der Romantik [1926]. In: Betrachtungen und Berichte 1927–1961. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2003, S. 388–394 beobachten: In der Rückschau fließen nun auch für Hesse, der (als einer der wenigen) im neoromantischen Frühwerk die deutschnationale Note nicht akzentuierte, Deutschtum und Romantik zusammen: „Der Deutsche ist, alles in allem, in seiner Natur romantisch veranlagt", so Hesse hier, S. 392. „Insofern bedeutet denn auch die deutsche Romantik eine Rückkehr zur Natur, zur Heimat, zum eigenen Wesen, und das ist es, was die deutsche Romantik so stark macht." Auch die Neoromantik greift er in diesem Zusammenhang auf: „Romantik war unser Weg zur eigenen Vergangenheit. […] Die Romantik […] ist gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts mehr und mehr als Gestalt und als Problem wieder aufgetaucht, seit dreißig Jahren spielt sie in der Literaturgeschichte und in unserem ganzen geistigen Leben eine ganz andere Rolle als in den dreißig Jahren vorher. Irgendwie ist das Gefühl vorhanden, daß der deutsche Weg zur Selbstfindung noch einmal am Zauberberg der Romantik vorüber führen müsse", ebd., S. 393 f. Mit diesen Worten endet der Essay auf eine schaurige Weise weitsichtig.

[48] Bohrer: Kritik der Romantik, S. 276.

[49] Hart: Entwicklung der Lyrik, S. 36.

[50] Diese Eignung zeigt sich wiederum im Versuch von Anja Ernst: Gründungsmythos, die internationale Romantik als Beginn einer kulturellen Moderne in Europa aufzustellen.

letztlich ganz ausgeräumt zu werden.[51] Diese These ist zunächst einmal als Befund mit Blick auf die Neoromantik zu notieren. Gleichzeitig reicht es aber nicht aus, Romantik nur aufgrund ihrer Ironie als transformierbar für spätere Funktionalisierungen auszuweisen: Mindestens ebenso anschlussfähig erscheint die modellkonstitutive Kopplung von Fragmentierung und Synthese; jene (auch politisch deutbare) Vision einer Überwindung moderner Einsamkeit in transindividueller Gemeinschaft, was in einer Situation fortschreitender, gesellschaftlicher Partikularisierung besonders reizvoll erscheint. Wird diese Problemkonstellation nicht mit ironischen Vorbehalten betrachtet, sondern politisch-programmatisch gewendet, verliert die Romantik offenbar ihre modelleigene Qualität.

Tatsächlich lässt sich unter diesen Vorzeichen von einem Praxisproblem der Romantik sprechen. Gerade die Neoromantik der Jahrhundertwende probiert, über Literatur hinauszugreifen und in der Rückbindung von Romantik an das ‚Leben' – und damit auch an die Praxis, z. B. Wissenschaft und Politik – einen synthetischen Ausgleich herzustellen, in dem sich Sensualismus und Rationalität die Waage halten. Eine charmante Lösung findet sich im Frühwerk Hermann Hesses, der die romantische Sehnsucht zu einem anthropologischen Phänomen umdeutet und so ironische Szenarien im alltäglichen Leben beschreibt. Uncharmant wird es hingegen bei Hanns Heinz Ewers, dessen neoromantische Experimente schon früh eine Tendenz dazu aufweisen, durch starke Anthropologisierung und Figurenbindung geheime, rätselhafte Wahrheiten zu inszenieren, die sich lediglich dem alltäglichen Blick entziehen und trotzdem Gültigkeit vorspielen. Insgesamt aber, das zeigen alle hier behandelten Autoren, führt eine konsequente Synthese von Romantik und ‚Leben' zu einer Auflösung, Einrahmung oder Marginalisierung von Ironie. Eine solche Formel lässt sich ausweiten bzw. larmoyant reformulieren: Wer sich für das Konzept der romantischen Liebe begeistert, für den ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass er oder sie in einer monogamen Zweierbeziehung landet. Die ironische Kippfigur erweist sich als wenig praxistauglich außerhalb der Bereiche der Kunst. Ähnliches gilt für die romantische Sehnsucht nach politischen Bezugsnormen und ihre praktische Umsetzung in einem patriotisch ersehnten Nationalstaat.

Mit Blick auf die historische Romantik liefert die neoromantische Episode somit einen pessimistischen Blick darauf, inwiefern sich romantische Ansätze (im Modellsinne) lebenspraktisch auslegen lassen.[52] Das neoromantische Syntheseprojekt scheitert nicht nur in seinem spezifischen historischen Kontext, sondern

---

[51] So auch Kurzke: Romantik und Konservatismus, S. 259: „Das transzendentale Moment der Texte [von Novalis, R.S.] konnte mit erstaunlicher Leichtigkeit unterschlagen, übersehen oder vergessen werden. […] Der transzendentale Revolutionarismus [der Romantik, R.S.] ist vereinbar mit einem praktischen Konservatismus."

[52] Damit sei die Diagnose von Matthias Löwe: ‚Politische Romantik' – Sinnvoller Begriff oder Klischee? Exemplarische Überlegungen zum frühromantischen Staatsorganismus-Konzept und seiner Rezeptionsgeschichte. In: Athenäum 21 (2011), S. 189–202, S. 203 noch verschärft: „Versuche, Romantik zu politisieren, ohne ihrer sprachlichen Vermittlung Aufmerksamkeit zu schenken, stehen daher immer in der Gefahr, Romantik-Klischees zu produzieren". Im Rezeptionsprozess können diese Klischees schließlich Eigendynamiken entfalten, die auf handlungspraktischen, insbesondere politischen Gebieten geradezu gefährlich ideologisch werden.

erweist sich auch als kulturhistorisch folgenreich, da es eine Sehnsucht nach irrationalen, bereits unhintergehbar verlorenen Letztbegründbarkeiten ganz praktisch forcierte. Eine mögliche Geschichtsnarration, wie sie Thomas Mann später im *Doktor Faustus* und auch Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* entwerfen, lautet entsprechend, dass sich kulturelle Sehnsüchte nach einer sensualistischen Ganzheit, wie sie sich in der Kultur der Jahrhundertwende ausgeprägt haben, in politische Fluchtpunkte wie Krieg und Totalitarismus entladen. Eine Wiederaufnahme von Romantik unter den Vorzeichen der Jahrhundertwende pointiert also, dass romantische Literatur in ihrem ironischen Vorbehalt eine moderne (nach Ludwig Marcuse auch: „progressive") Seite besitzt, in ihrem Streben nach absoluter Synthese aber dieser Modernität gleichzeitig paradoxal entgegenläuft.[53] Keiner von beiden Seiten kann der Vorrang im Modell Romantik zugesprochen werden; vielmehr sind beide im Modell enthalten und nicht voneinander zu trennen. Die romantischen Widersprüche und ihre Sehnsüchte dabei nicht in konkreter Praxis aufzulösen, sondern im Modus der Kunst und Literatur ästhetisch auszukundschaften, das erscheint schließlich mit Blick auf die Neoromantik und ihre Folgen wünschenswert.

[53] Marcuse: Reaktionäre und progressive Romantik, S. 195–201.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Albert, Henri: Novalis. In: Mercure de France 16 (1895), S. 47–53
Albert, Henri: Paris. In: Pan 2 (1895), S. 121–126
Albert, Henri: Französische Neuromantik. In: Neue Deutsche Rundschau 7 (1896), S. 481–485
Altenberg, Peter: Neu–Romantik. In: Was der Tag mir zuträgt. Fünfundzwanzig neue Studien. Berlin 1901, S. 93–94
Anonym: Aus Stadt und Land. Erstes Musikvereins-Concert. In: Innsbrucker Nachrichten 39 (1892), S. 3
Anonym [„Sz.“]: Zur Oper Ladislaus Hunyadi von Ferenc Erkel. In: Der Ungar 25.3 (30.1.1844), S. 4
Ariosto, Ludovico: Rasender Roland. Übersetzt von J.D. Gries. Erster Theil. Jena 1804
Bahr, Hermann: Loris. In: Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit 3 (1892), S. 94–98
Bahr, Hermann: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888–1904. Hg. v. Reinhard Farkas. Wien 1987
Bahr, Hermann: Der neue Maeterlinck [1896]. In: Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne. Hg. v. Claus Pias. Weimar ^{2}2013 (= Kritische Schriften in Einzelausgaben 5), S. 125–130
Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus [1891]. In: Die Überwindung des Naturalismus. Hg. v. Claus Pias. Weimar ^{2}2013 (= Kritische Schriften in Einzelausgaben 2), S. 129–134
Bahr, Hermann: Henrik Ibsen [1887]. In: Zur Kritik der Moderne. Hg. v. Claus Pias. Weimar ^{2}2013 (= Kritische Schriften in Einzelausgaben 1), S. 61–82
Bahr, Hermann: Kunst und Kritik [1889]. In: Die Überwindung des Naturalismus. Hg. v. Claus Pias. Weimar ^{2}2013 (= Kritische Schriften in Einzelausgaben 2), S. 101–108
Bahr, Hermann: Maurice Maeterlinck [1891]. In: Die Überwindung des Naturalismus. Hg. v. Claus Pias. Weimar ^{2}2013 (= Kritische Schriften in Einzelausgaben 2), S. 161–167
Bahr, Hermann: Naturalismus und Naturalismus [1890]. In: Die Überwindung des Naturalismus. Hg. v. Claus Pias. Weimar ^{2}2013 (= Kritische Schriften in Einzelausgaben 2), S. 47–52
Bahr, Hermann: Wahrheit! Wahrheit! [1891]. In: Die Überwindung des Naturalismus. Hg. v. Claus Pias. Weimar ^{2}2013 (= Kritische Schriften in Einzelausgaben 2), S. 141–151
Bahr, Hermann: Zur Kritik der Kritik [1890]. In: Zur Kritik der Moderne. Hg. v. Claus Pias. Weimar ^{2}2013 (= Kritische Schriften in Einzelausgaben 1), S. 271–280
Becker, Julius: Der Neuromantiker. Musikalischer Roman. Leipzig 1840
Berg, Leo: Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München 1892
Berg, Leo: Die Romantik der Moderne [1891]. In: Gotthart Wunberg (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Freiburg im Breisgau 1998, S. 139–149
Bierbaum, Otto Julius: Stuck. Bielefeld, Leipzig ^{2}1901
Bierbaum, Otto Julius: Die Haare der heiligen Fringilla. In: Die Haare der heiligen Fringilla und andere Geschichten. München 1904, S. 9–28

R. Stübe, *Neoromantik der Jahrhundertwende*, Neue Romantikforschung 2,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-66289-2

Bierbaum, Otto Julius: Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrten eines Wollüstlings (1906–1908). München, Wien 1980
Bölsche, Wilhelm: Das Liebesleben in der Natur. Eine Entwickelungsgeschichte der Liebe. Florenz und Leipzig 1898
Bölsche, Wilhelm: Ein Wort zu Novalis. In: Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur. Jena, Leipzig 1904, S. 23–36
Bölsche, Wilhelm: Hinaus über den Realismus! [1890]. In: Erich Ruprecht (Hg.): Literarische Manifeste des Naturalismus. 1880–1892. Stuttgart 1962, S. 221–225
Brandes, Georg: Die romantische Schule in Deutschland [1870]. Übersetzt und eingeleitet von Adolf Strodtmann. Charlottenburg [8]1900
Brüggemann, Fritz: Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der deutschen Romantik. Jena 1909
Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Hg. v. Jakob Oeri. Berlin, Stuttgart 1905
Busse, Carl: Novalis' Lyrik. Oppeln 1898
Coellen, Ludwig: Neuromantik. Jena 1906
Conrad, Michael Georg: Moderne Bestrebungen. In: Die Gesellschaft 6 (1892), S. 681–692
Diederichs, Eugen: Zur Jahrhundertwende. Verlagsprospekt. Leipzig 1900
Diederichs, Eugen: <Beilage: Verlagsnotiz>. In: Pelleas und Melisande. Eingeleitet durch zwölf Lieder. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Autorisierte Ausgabe. Leipzig 1902, o. S.
Diederichs, Eugen (Hg.): Der Verlag Eugen Diederichs in Jena. Verlagskatalog. Jena 1904
Diederichs, Eugen: Lebensaufbau. Skizze zu einer Selbstbiographie. Unveröffentlichtes Manuskript. DLA Marbach, 1920/1921
Diederichs, Eugen: Aus meinem Leben. Leipzig 1927
Diederichs, Eugen: Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Hg. v. Ulf Diederichs. Düsseldorf, Köln 1967
Dilthey, Wilhelm: Leben Schleiermachers. Berlin 1870
Dilthey, Wilhelm: Novalis. In: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1907, S. 249–329
Drews, Arthur: Maurice Maeterlinck als Philosoph. In: Preußische Jahrbücher 99 (1900), S. 232–262
Eichendorff, Joseph von: Wünschelrute [1835]. In: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Harry Fröhlich, Ursula Regener, Wilhelm Kosch. Stuttgart 1993, S. 121
Eichendorff, Joseph von: Aus dem Leben eines Taugenichts / Der neue Troubadour [1823]. In: Ahnung und Gegenwart. Sämtliche Erzählungen I. Frankfurt a. M. 2007 (= Werke in sechs Bänden 2), S. 445–561
Eichendorff, Joseph von: Das Marmorbild [1818]. In: Ahnung und Gegenwart. Sämtliche Erzählungen I. Frankfurt a. M. 2007 (= Werke in sechs Bänden 2), S. 383–428
Eichendorff, Joseph von: Mondnacht [1835]. In: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. I/1: Gedichte. Hg. v. Harry Fröhlich u. a. Stuttgart u. a. 1993, S. 327.
Ewald, Oscar: Die Probleme der Romantik als Grundfragen der Gegenwart. Berlin 1904
Ewers, Hanns Heinz: Edgar Allan Poe [1906]. Berlin, Leipzig 1906
Ewers, Hanns Heinz: <Zur Lösung der Jugenfrage>. In: Julius Moses (Hg.): Die Lösung der Judenfrage. Berlin, Leipzig 1907, S. 34–41
Ewers, Hanns Heinz: Aus dem Tagebuche eines Orangenbaumes. In: Das Grauen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1908, S. 135–169
Ewers, Hanns Heinz: Mit meinen Augen. Fahrten durch die lateinische Welt. Berlin 1908
Ewers, Hanns Heinz: C.3.3. In: Die Besessenen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1909, S. 205–222
Ewers, Hanns Heinz: Der Spielkasten. In: Die Besessenen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1909, S. 147–201
Ewers, Hanns Heinz: Die blauen Indianer. In: Die Besessenen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1909, S. 57–97

Ewers, Hanns Heinz: Die Spinne. In: Die Besessenen. Seltsame Geschichten. München, Leipzig 1909, S. 99–146

Ewers, Hanns Heinz: Führer durch die moderne Literatur. 300 Würdigungen der hervorragendsten Schriftsteller unserer Zeit [1906]. Hg. v. Danielle Winter, Arne Glusgold Drews. Hannover 2006, S. 19–27

Ewers, Hanns Heinz: Indien und ich. München, Leipzig 1911

Ewers, Hanns Heinz: Moganni Nameh. Gesammelte Gedichte. München 1918

Ewers, Hanns Heinz: The Spider. In: Dashiell Hammett (Hg.): Creeps by Night. Chills and Thrills. New York 1931, S. 143–186

Ewers, Hanns Heinz: Strömungen der modernen Literatur [1906]. In: Führer durch die moderne Literatur. 300 Würdigungen der hervorragendsten Schriftsteller unserer Zeit. Hg. v. Danielle Winter, Arne Glusgold Drews. Hannover 2006, S. 19–27

Ewers, Hanns Heinz: Lesebuch. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Wilfried Kugel. Düsseldorf 2013

Ewers, Hanns Heinz: Freche Fee und lustiger böser König. Märchen. Hg. v. Sven Brömsel. Berlin 2014

Fernández, Javier: Cero absoluto. Córdoba 2005

Friedemann, Hermann: Die dritte Romantik. In: März 12 (1912), S. 317–319

Caspar David Friedrich: Der Wanderer über dem Nebelmeer. Öl auf Leinwand

Fuchs, Paul Immanuel: Deutsches Wörterbuch auf etymologischer Grundlage. mit Berücksichtigung wichtiger Mundart- und Fremd-Wörter sowie vieler Eigennamen. Stuttgart 1898

Gautier, Théophile: Die verliebte Tote [fr. La Morte Amoureuse, 1836]. In: Der Haschischklub. Phantastische Erzählungen. Übersetzt von Hanns Heinz Ewers. Hg. v. Markus Bernauer, Sven Brömsel. Berlin 2015, S. 19–54

Geiger, Albert: Ueber neuromantische Lyrik. In: Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung 288–290, 298 (1899). http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/list/title/zdb/28028685 (letzter Zugriff am 30.05.2022)

George, Stefan, Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. v. Robert Boehringer. München, Düsseldorf 1953

Gide, André: Die Reise Urians. Aus dem Französischen übertragen von Andrea Spingler [1893]. Hg. v. Raimund Theis, Hans Hinterhäuser. Stuttgart 1991 (= Gesammelte Werke 7.1)

Goldschmidt, Kurt-Walter: Romantik-Epigonen. In: Das literarische Echo 10 (1907), S. 1615–1622

Grabbe, Christian Dietrich: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung [1822]. Stuttgart 1970

Grimm, Jacob u. Wilhelm: Romantisch. In: Jacob u. Wilhelm Grimm (Hg.): Deutsches Wörterbuch. Achter Band: R–Schiefe. Leipzig 1892, S. 1155–1157

Grimm, Jacob u. Wilhelm: Jungfrau Maleen [1850]. In: Kinder- und Hausmärchen. Text und Kommentar. Hg. v. Heinz Rölleke. Frankfurt a. M. 2015, S. 778–783

Grottewitz, Curt: Wie kann sich die moderne Literaturrichtung weiter entwickeln?. In: Gotthart Wunberg (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Freiburg im Breisgau 1998, S. 107–113

Haeckel, Ernst: Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie [1899]. Leipzig 1919

Hart, Julius: Julius Wolff und die „moderne" Minnepoesie,. Berlin 1887

Hart, Julius: Die Entwicklung der neueren Lyrik in Deutschland. In: Pan 2 (1896), S. 33–41

Hart, Julius: Stimmen in der Nacht. Leipzig 1898

Hauptmann, Gerhart: <Enquête über die Zukunft der deutschen Litteratur>. In: Curt Grottewitz (Hg.): Die Zukunft der deutschen Literatur im Urteil unserer Dichter und Denker. Eine Enquête. Berlin 1892

Haym, Rudolf: Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870

Haym, Rudolf: Ausgewählter Briefwechsel. Hg. v. Hans Rosenberg. Osnabrück 1967

Heilborn, Ernst: Der Theoretiker einer Stimmung. In: Magazin für Litteratur 17 (1896), S. 547–549

Heine, Heinrich: Fragen [1827]. In: Buch der Lieder. Text. Hg. v. Pierre Grappin. Hamburg 1975 (= Düsseldorfer Heine-Ausgabe 1.1), S. 418.

Hesse, Hermann: Kindheit und Jugend vor 1900. Erster Band: 1877–1895. Hg. v. Ninon Hesse. Frankfurt a. M. 1966

Hesse, Hermann: Kindheit und Jugend vor 1900. Zweiter Band: 1895–1900. Hg. v. Ninon Hesse. Frankfurt a. M. 1978

Hesse, Hermann: Der Novalis. Aus den Papieren eines Bücherliebhabers [1900]. In: Die Erzählungen. 1900–1906. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2001 (= Sämtliche Werke 6), S. 26–47

Hesse, Hermann: Peter Camenzind [1904]. In: Die Romane. Peter Camenzind, Unterm Rad, Gertrud. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2001 (= Sämtliche Werke 2), S. 7–134

Hesse, Hermann: Gedanken bei der Lektüre des Grünen Heinrich [1906]. In: Die Welt im Buch. Rezensionen und Aufsätze 1900–1910. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2002 (= Sämtliche Werke 16), S. 238–244

Hesse, Hermann: Novalis [1900]. In: Die Welt im Buch. Rezensionen und Aufsätze 1900–1910. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2002 (= Sämtliche Werke 16), S. 19–23

Hesse, Hermann: Geist der Romantik. In: Betrachtungen und Berichte 1927–1961. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2003 (= Sämtliche Werke 14), S. 388–394

Hesse, Hermann: Romantik und Neuromantik [1902]. In: Betrachtungen und Berichte 1927–1961. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2003 (= Sämtliche Werke 14), S. 283–290

Hesse, Hermann: Romantisch. Eine Plauderei [1900]. In: Betrachtungen und Berichte 1927–1961. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2003 (= Sämtliche Werke 14), S. 280–283

Hesse, Hermann: Der Inseltraum. In: Jugendschriften. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2014 (= Sämtliche Werke 1), S. 172–187

Hesse, Hermann: Ein Kranz für die schöne Lulu. Ein Jugenderlebnis, dem Gedächtnis E.T.A. Hoffmanns gewidmet [1907]. In: Jugendschriften. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2014 (= Sämtliche Werke in 20 Bänden), S. 253–287

Hesse, Hermann: Eine Stunde hinter Mitternacht. In: Jugendschriften. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2014 (= Sämtliche Werke 1), S. 167–218

Hesse, Hermann: Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher [1900]. In: Jugendschriften. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2014 (= Sämtliche Werke 1), S. 221–327

Hesse, Hermann: Tagebuch 1900. In: Jugendschriften. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2014 (= Sämtliche Werke 1), S. 305–325

Hesse, Hermann, Karl Isenberg (Hg.): Novalis. Dokumente seines Lebens und Sterbens. Frankfurt a. M. 1976

Hettner, Hermann: Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Braunschweig 1850

Hoffmann, E.T.A.: Das öde Haus [1817]. In: Nachtstücke. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 2009, S. 163–198

Hoffmann, E.T.A.: Der Sandmann [1816]. In: Nachtstücke. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 2009, S. 11–49

Hofmann, Ludwig von: <Umrahmung von Novalis' Hymne an die Nacht>. In: Pan 1 (1895), S. 4

Hofmannsthal, Hugo von: Aufzeichnungen. Hg. v. Rudolf Hirsch und Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 2013 (= Sämtliche Werke 37)

Hofmannsthal, Hugo von: Die Ironie der Dinge [1921]. In: Reden und Aufsätze II: 1914–1924. Hg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a. M. 1979 (= Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden), S. 138–141

Hofmannsthal, Hugo von: Das Buch von Peter Altenberg [1896]. In: Reden und Aufsätze 1. Hg. v. Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner, Johannes Barth. Frankfurt a. M. 2015 (= Sämtliche Werke 32), S. 189–194

Hofmannsthal, Hugo von: Dramen 4: Das Bergwerk zu Falun. Seramis. Die beiden Götter. Hg. v. Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a. M. 1995 (= Sämtliche Werke 6)

Huch, Ricarda: Die Romantik [1900]. In: Literaturgeschichte und Literaturkritik. Hg. v. Wilhelm Emrich. Köln, Berlin 1951 (= Gesammelte Werke 6), S. 17–646

Huch, Ricarda: Dornröschen. Ein Märchenspiel. Leipzig 1902
Huch, Ricarda: Über Maeterlincks ‚Schatz der Armen' [1900]. In: Literaturgeschichte und Literaturkritik. Hg. v. Wilhelm Emrich. Köln, Berlin 1951 (= Gesammelte Werke 6), S. 647–668
Huch, Ricarda: Blüthezeit der Romantik. Leipzig 1899
Huch, Ricarda: Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902
Huch, Ricarda: Bremen und Wien. In: Autobiographische Schriften. Nachlese. Register. Hg. v. Wilhelm Emrich. Köln 1971 (= Gesammelte Werke 11), S. 231–241
Jacobs, Monty: Maeterlinck. Eine kritische Studie zur Einführung in seine Werke. Leipzig 1901
Jacobsen, Jens Peter: Niels Lyhne [1889]. Hg. v. Klaus Bohnen. Stuttgart 1984
Joachimi, Marie: Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena 1905
Joël, Karl: Nietzsche und die Romantik. Jena 1905
Kerr, Alfred: Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898
Krüger, Hermann Anders: Der junge Eichendorff. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Oppeln 1898
Lamprecht, Karl: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Erster Band: Tonkunst, Bildende Kunst, Dichtung, Weltanschauung. Berlin 1902
Lorenz, Max: Theater-Korrespondenz. In: Preußische Jahrbücher 96 (1899), S. 176–189
Lovecraft, H. P.: Supernatural Horror in Literature. In: Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism. Hg. v. S. T. Joshi. New York 2004, S. 82–135
Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne [1904]. Hg. v. Gotthart Wunberg. Berlin 1974 (= Deutsche Texte 29)
Lublinski, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition [1909]. Hg. v. Gotthart Wunberg und Johannes Braakenburg. Berlin 1976 (= Deutsche Texte 41)
Maeterlinck, Maurice: Les disciples a Saïs et les Fragments de Novalis. Bruxelles 1895
Maeterlinck, Maurice: Der Schatz der Armen. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Autorisierte Ausgabe. Leipzig 1898
Maeterlinck, Maurice: Novalis. In: Der Schatz der Armen. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Autorisierte Ausgabe. Leipzig 1898, S. 55–62
Maeterlinck, Maurice: Prinzessin Maleine. Mit Vorrede und Bildnis des Verfassers. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Leipzig 1902
Maeterlinck, Maurice: Die frühen Stücke. Hg. v. Stefan Gross. München 1983
Mann, Heinrich: Das Wunderbare. In: Pan 2 (1896), S. 193–204
Mann, Heinrich: Novellen. Erster Band. Hg. v. Volker Riedel. Berlin, Weimar 1978 (= Gesammelte Werke 16)
Mann, Heinrich: Briefe an Ludwig Ewers. Hg. v. Ulrich Dietzel, Rosemarie Eggert. Berlin, Weimar 1980
Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Erinnerungen [1946]. Hg. v. Peter-Paul Schneider. Frankfurt a. M. 2007 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden)
Mann, Heinrich: Der Untertan (1914). Hg. v. Peter-Paul Schneider. Frankfurt a. M. 2012 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden)
Mann, Heinrich: <Über Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy> (1903). In: Essays und Publizistik. Mai 1889 bis August 1904. Hg. v. Peter Stein. Bielefeld 2013 (= Kritische Gesamtausgabe 1), S. 437
Mann, Heinrich: Der große Moderne (1891). In: Essays und Publizistik. Mai 1889 bis August 1904. Hg. v. Peter Stein. Bielefeld 2013 (= Kritische Gesamtausgabe 1), S. 397–400
Mann, Heinrich: Essays und Publizistik. Mai 1889 bis August 1904. Hg. v. Peter Stein. Bielefeld 2013 (= Kritische Gesamtausgabe 1)
Mann, Heinrich: Monna Vanna. Erste deutsche Aufführung [1902]. In: Essays und Publizistik. Mai 1889 bis August 1904. Hg. v. Peter Stein. Bielefeld 2013 (= Kritische Gesamtausgabe 1), S. 379–383
Mann, Heinrich: Neue Romantik [1892]. In: Essays und Publizistik. Mai 1889 bis August 1904. Hg. v. Peter Stein. Bielefeld 2013 (= Kritische Gesamtausgabe 1), S. 31–35
Mann, Heinrich: Wald- und Wiesenmärchen [1892]. In: Essays und Publizistik. Mai 1889 bis August 1904. Hg. v. Peter Stein. Bielefeld 2013 (=Kritische Gesamtausgabe 1), S. 35–38

Mann, Thomas: Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1975

Mann, Thomas: [Über Königliche Hoheit I]. In: Essays I. 1893–1914. Hg. v. Heinrich Detering. Frankfurt a. M. 2002 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 14.1), S. 180

Mann, Thomas: Königliche Hoheit [1909]. Hg. v. Heinrich Detering und Stephan Stachorski. Frankfurt a. M. 2004 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 4.1)

Mann, Thomas: Betrachtungen einen Unpolitischen [1918]. Hg. v. Hermann Kurzke und Heinrich Detering. Frankfurt a. M. 2013 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 13.1)

Meisel-Hess, Grete: Weiberhaß und Weiberverachtung. Eine Erwiderung auf die in Dr. Otto Weiningers Buche *Geschlecht und Charakter* geäusserten Anschauungen über „Die Frau und ihre Frage". Wien 1904.

Mehring, Franz: Naturalismus und Neuromantik [1908]. In: Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel. Hg. v. Hans Koch. Berlin 1961 (= Gesammelte Schriften 11), S. 227–229

Meyer, Alfred Gotthold: Die dritte Münchener Jahresausstellung. In: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe 3 (1891/92), S. 82–90

Meyer, Richard M.: Ein neuer Dichterkreis. In: Preußische Jahrbücher 88 (1897), S. 33–54

Meyer, Richard M.: Die deutsche Litteratur des Neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1900

Meyer-Benfey, Heinrich: Moderne Religion. Schleiermacher – Maeterlinck. Leipzig 1902

Newman, Kim: The Bloody Red Baron. New York 1995

Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner [1888]. In: Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Hg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München 2004, S. 9–53

Novalis: Die Gedichte von Novalis (Friedrich von Hardenberg). Mit einer Einleitung. Hg. v. Franz Blei. Leipzig 1898

Novalis: Sämmtliche Werke. Eingeleitet von Bruno Wille. Hg. v. Carl Meissner. Florenz, Leipzig 1898

Novalis: Schriften. Hg. v. Wilhelm Bölsche. Leipzig 1905

Novalis: Schriften. 4 Bände. Hg. v. Jacob Minor. Jena 1907

Novalis: Die Lehrlinge zu Saïs [1799]. In: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1: Das dichterische Werk. Hg. v. Paul Kluckhohn, Richard H. Samuel. Stuttgart ^{3}1977, S. 79–112

Novalis: Heinrich von Ofterdingen [1800]. In: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1: Das dichterische Werk. Hg. v. Paul Kluckhohn, Richard H. Samuel. Stuttgart ^{3}1977, S. 181–334

Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 3: Das philosophische Werk II. Hg. v. Paul Kluckhohn, Richard H. Samuel. Stuttgart ^{3}1977

Oppeln-Bronikowski, Friedrich von: Einleitung. In: Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Ludwig Jacobowski (Hg.): Die Blaue Blume. Eine Anthologie romantischer Lyrik. Mit Einleitungen der Herausgeber. Leipzig 1900, S. III–XXXV

Oppeln-Bronikowski, Friedrich von: Nachbericht des Übersetzers. In: Drei Alltagsdramen. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikoswki. Authorisierte Ausgabe 1901, S. 89

Rath, Willy: Der Ausgang der Moderne [Rez.]. In: Das literarische Echo 11 (1909), S. 1413–1417

Raudnitz, L.: Andere Schranken, andere Gedanken. Eine Betrachtung. In: Wiener Bazar. Ein wöchentliches Beiblatt zur Zeitschrift ‚Der Humorist' 32 (1845) S. 1–2.

Rilke, Rainer Maria: Maurice Maeterlinck [1902]. In: Schriften zu Literatur und Kunst. Hg. v. Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1996 (= Kommentierte Ausgabe 4), S. 214–230

Sandvoß, Franz: Zur Würdigung der Romantik. In: Preußische Jahrbücher 93 (1898), S. 148–156

Sandvoß, Franz: Der junge Eichendorff. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik [Rez.]. In: Preußische Jahrbücher 96 (1899), S. 144–152

Schaukal, Richard: Hoffmann. Berlin, Leipzig 1904

Scheerbart, Paul: Immer mutig! Ein phantastischer Nilpferdroman mit 83 merkwürdigen Geschichten [1902]. Frankfurt a. M. 1986

Schiller, Friedrich: Ueber naive und sentimentalische Dichtung [1795]. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. v. Benno von Wiese, Julius Petersen, Lieselotte Blumenthal, Norbert Oellers. Weimar 2001, S. 413–503
Schlaf, Johannes: Christus und Sophie. Wien, Leipzig 1906
Schlaf, Johannes: Maurice Maeterlinck. Berlin 1906
Schlaf, Johannes: In Dingsda (1892). Leipzig ^{3}1912
Schlaf, Johannes: Paul Scheerbart. In: Michael Matthias Schardt, Berni Lörwald, Paul Kaltefleiter (Hg.): Über Paul Scheerbart. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden. Paderborn 1996, S. 73–80
Schlegel, August Wilhelm von: Digitale Edition der Korrespondenz August Wilhelm Schlegels (2018). https://august-wilhelm-schlegel.de/briefedigital/briefid/513 (letzter Zugriff am 30.05.2022).
Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente [1798]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Hg. v. Hans Eichner. München, Paderborn, Wien 1967, S. 156–255
Schmidt, Julian: Die Verwirrungen der Romantik und die Dorfgeschichte Auerbachs. In: Gerhard Plumpe (Hg.): Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Stuttgart 2009, S. 106–110
Schmitz, Oscar A. H.: Das wilde Leben der Boheme. Tagebücher. Bd. 1: 1896–1906. Hg. v. Wolfgang Martynkewicz. Berlin 2006
Schmujlow-Claassen, Ria, Hugo von Hofmannsthal: Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. v. Claudia Abrecht. Marbach am Neckar 1982
Schneegans, Heinrich: Das Wesen der romantischen Dichtung in Frankreich. In: Deutsche Rundschau 44 (1900), S. 119–129
Scholz, Wilhelm von: Ein Neuromantiker. Eine Stunde hinter Mitternacht. In: Das litterarische Echo 4 (1899), S. 322–323
Schumann, Harry: Ernst Hardt und die Neuromantik. Ein Mahnruf an die Gegenwart. Mit einem Geleitwort von Arno Holz. Lötzen 1913
Simmel, Georg: Die Dialektik des deutschen Geistes. In: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918. Band 2. Hg. v. Klaus Latzel. Frankfurt a. M. 2000 (= Gesamtausgabe 13), S. 30–36
Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig ^{5}1916
Thorel, Jean: Les Romantiques Allemands et les Symbolistes Francais. In: Entretiens Politiques & Littéraires 18 (1891), S. 95–109
Tieck, Ludwig: Der Runenberg [1802]. In: Phantasus. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985 (= Schriften in zwölf Bänden 6), S. 184–209
Tieck, Ludwig: Die Elfen [1812]. In: Phantasus. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985 (= Schriften in zwölf Bänden 6), S. 306–327
Tieck, Ludwig: Liebeszauber [1812]. In: Phantasus. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985 (= Schriften in zwölf Bänden 6), S. 210–246
Ulrich, Emanuel: Tantris, der Narr. Drama von Ernst Hardt [Rez.]. In: Mährisches Tageblatt (1909), S. 1–4
Visan, Tancrède de: L'Attitude du lyrisme contemporain. Paris 1911
Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1796). Hg. v. Karl Detlev Jessen. Cambridge 1904
Wagner, Richard: Oper und Drama [1852]. Hg. v. Klaus Kropfinger. Stuttgart 1984
Waldschmidt, Wolfgang: Dante Gabriel Rossetti, der Maler und der Dichter. Die Anfänge der präraphaelitischen Bewegung in England. Jena 1905
Walzel, Oskar: Romantik, Neuromantik, Frauenfrage. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen 55 (1901), S. 253–276
Walzel, Oskar: Romantik. In: Jahresberichte für Neuere Deutsche Litteraturgeschichte 11 (1904), 119–133
Walzel, Oskar: Deutsche Romantik. Eine Skizze. Leipzig 1908
Walzel, Oskar: Ricarda Huchs Romantik. In: Vom Geistesleben des 18. und. 19. Jahrhunderts. Aufsätze von Oskar Walzel. Leipzig 1911, S. 95–134

Weigand, Friedrich Ludwig Karl: Deutsches Wörterbuch. Zweiter Band: L bis Z. Gießen 1909
Wolff, Eugen: Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne [1888]. In: Gotthart Wunberg (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Freiburg im Breisgau 1998, S. 27–81
Wolff, Eugen: Thesen der freien literarischen Vereinigung ‚Durch!' [1886]. In: Gotthart Wunberg (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Freiburg im Breisgau 1998, S. 23–26
Wolff, Theodor: Vorrede. In: Niels Lyhne. Doktor Faust. Eines begabten jungen Mannes Tagebuch. Hg. v. Theodor Wolff. Paris, Leipzig 1895, S. III–XVI
Wolff, Theodor: Einleitung <zur ersten deutschen Ausgabe> [1889]. In: Niels Lyhne. Hg. v. Klaus Bohnen. Stuttgart 1984, S. 247–253

Sekundärtexte

Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus. Berlin 2010
Ansel, Michael: Prutz, Hettner und Haym. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung zwischen spekulativer Kunstdeutung und philologischer Quellenkritik. Tübingen 2003
Arata, Luis O.: A Unified View of Models. In: Leonardo 44 (2011), S. 282–283
Assmann, David-Christopher: Müll! Selbstbeschreibung und Textverfahren einer Skizze von Marie Netter. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 91.4 (2017), S. 411–429
Bailer-Jones, Daniela, Stephan Hartmann: Modell [Lemma]. In: Jörg Sandkühler (Hg.): Enzyklopädie Philosophie. Hamburg 1999, S. 854–859
Ball, Hugo: Hermann Hesse. Sein Leben und Werk. Frankfurt a. M. 1977
Bamberg, Claudia: Verwandte Verwandlungen? Hugo von Hofmannsthals Poetik – als neuromantische gelesen. In: Athenäum 27 (2017), S. 21–36
Bancaud, Florence: La Neuromantik. Une notion problématique. In: Romantisme 36 (2006), S. 49–66
Barnickel, Claudia: Serapiontisches Prinzip/‚Prinzip der Duplizität'. In: Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (Hg.): E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 395–400
Bartl, Andrea: Heinrich Mann und die Bildende Kunst. Zur Einführung. In: Heinrich Mann-Jahrbuch 33 (2015), S. 9–14
Baßler, Moritz: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen 1994
Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Habil. Rostock, 2003. Tübingen 2005
Baßler, Moritz: Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne. In: Moritz Baßler (Hg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne. Berlin 2013, S. 3–21
Baßler, Moritz: Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin 2015
Baßler, Moritz; Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg, Friedrich Dethlefs: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996
Batts, Michael S., Anthony W. Riley, Heinz Wetzel (Hg.): Echoes and influences of German romanticism. Essays in honour of Hans Eichner. New York, N.Y. 1987
Bauer, Matthias: Im Kraftfeld der Moderne. In: Ivy York Möller-Christensen, Matthias Bauer (Hg.): Moderne und Antimoderne in Europa. I: Georg Brandes und der Modernitätsdiskurs. Hamburg 2013, S. 7–27
Beck, Andreas: Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann. Heidelberg 2008

Becker, Sabina, Helmuth Kiesel: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Helmuth Kiesel, Robert Krause, Sabina Becker (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin, New York 2007, S. 9–35

Behler, Ernst: Nietzsche und die romantische Metapher von der Kunst als Spiel. In: Michael S. Batts, Anthony W. Riley, Heinz Wetzel (Hg.): Echoes and influences of German romanticism. Essays in honour of Hans Eichner. New York, N.Y. 1987, S. 11–28

Behler, Ernst: Unendliche Perfektibilität, Goldenes Zeitalter. Die Geschichtsphilosophie Friedrich (von) Schlegels im Unterschied zu der von Novalis. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag. Tübingen 1988, S. 138–158

Bellmann, Heiko: Kosmos-Atlas Spinnentiere Europas. Stuttgart ^{3}2006

Bender, Niklas: Das Motiv der Eisenbahn im Naturalismus – von der Technik zum Trieb (Zola, Hauptmann, Norris. In: Poetica 43 (2011), S. 103–126

Bendt, Jutta (Hg.): Ricarda Huch (1865–1947). Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Marbach am Neckar 1994

Bergel, Lienhard: Das Drama der deutschen Neuromantik [Rez.]. In: The German Quarterly 13 (1940), S. 164

Berghahn, Cord-FriedrichJörg Paulus, Jan Röhnert (Hg.): Geschichtsgefühl und Gestaltungskraft. Fiktionalisierungsverfahren, Gattungspoetik und Autoreflexion bei Ricarda Huch. Heidelberg 2016

Bethge, Hans: Jens Peter Jacobsen. Ein Versuch. Berlin 1920

Blamberger, Günter: Moderne. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 2007, S. 620–624

Blasberg, Cornelia: Vorwort, in: Cornelia Blasberg (Hg.): Hermann Hesse 1877 – 1962 – 2002. Tübingen 2003, S. 7–12

Blödorn, Andreas: Geschichte als Erfahrungshorizont. Zu einer Denkfigur des deutschsprachigen Realismus. In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 15 (2014), S. 29–42

Blödorn, Andreas: Buddenbrooks. In: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2015, S. 13–25

Boerner, Maria-Christina, Harald Fricke: ‚Neuromantik' – Tradition und Renovation des Erbes. In: Sabine Haupt, Bodo Würffel (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008, S. 315–322

Bode, Christoph: Romantik – Europäische Antwort auf die Herausforderung der Moderne? Versuch einer Rekonzeptualisierung. In: Anja Ernst, Paul Geyer (Hg.): Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne. Göttingen 2010, S. 85–96

Bohnen, Klaus: Vorgeschichte der ersten deutschen Ausgabe des ‚Niels Lyhne'. In: Niels Lyhne. Hg. v. Klaus Bohnen. Stuttgart 1984, S. 224–234

Bohnen, Klaus: Zur Rezeption des Niels Lyhne im deutschen Sprachraum. In: Niels Lyhne. Hg. v. Klaus Bohnen. Stuttgart 1984, S. 256–267

Bohrer, Karl Heinz: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt a. M. 1989

Borchmeyer, Dieter: Neuklassik. In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegac (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen 1994, S. 331–334

Born, Marcus Andreas: „Schließlich: Moral ist eine Angelegenheit der Geographie!". Hanns Heinz Ewers' Seelengifte. In: Hanns Heinz Ewers: Lustmord einer Schildkröte und weitere Erzählungen. Hg. v. Marcus Andreas Born, Sven Brömsel. Berlin 2014, S. 408–429

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (1979). Frankfurt a. M. ^{26}2018

Brandenburg, Ulrike: Hanns Heinz Ewers (1871–1943). Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. Erzählungen, Dramen, Romane 1903–1932. Von der Genese des Arioheros aus der Retorte: die Gestaltwerdung einer ‚deutschen Reichsutopie'. Frankfurt a. M. 2003

Breuer, Ulrich: Melancholie der Heimatferne. Figuren der Erlösung in Hermann Hesses Peter Camenzind. In: Andreas Solbach (Hg.): Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2004, S. 155–174

Breuer, Ulrich, Nikolaus Wegmann: Wie romantisch ist die Neuromantik? Zur Einführung. In: Athenäum 27 (2017), S. 11–20

Brinker-Gabler, Gisela: Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewußtsein und frühe Moderne. In: Dies. (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert. München 1988, S. 169–205

Brittnacher, Hans Richard: Die Erfindung und Verabschiedung eines Zeitalters. Zur Renaissance bei Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Heinrich Mann. In: Zagreber Germanistische Beiträge 20 (2011), S. 3–17

Brömsel, Sven: Freundschaft mit dem Bohemien Hanns Heinz Ewers. In: Sven Brömsel, Patrick Küppers, Clemens Reichhold (Hg.): Walther Rathenau im Netzwerk der Moderne. Berlin 2014, S. 265–282

Brüggemann, Heinz: Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt a. M. 1989

Bühner, Karl Hans: Hermann Hesse und Gottfried Keller. Eine Studie. Stuttgart 1927

Calian, Nicole: Bild – Bildlichkeit, Auge – Perspektiv in E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Der Prozess des Erzählens als Kunstwerdung des inneren Bildes. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 12 (2004), S. 37–51

Christow, Swantje: Der Lilith-Mythos in der Literatur. Der Wandel des Frauenbildes im literarischen Schaffen des 19. und 20. Jahrhunderts. Aachen 1998

Cinamon, Gerald: Emil Rudolf Weiß. The Typography of an Artist. Oldham 2012

Cornils, Ingo: Hermann Hesse und die englische Romantik. In: Henriette Herwig, Florian Trabert (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg im Breisgau 2013, S. 187–207

Cramer, Konrad: Europäische Philosophie des Fin de siècle. In: Ulrich Mölk (Hg.): Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900. Göttingen 1999, S. 309–311

Dane, Gesa, Barbara Hahn (Hg.): Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch. Göttingen 2012

Decker, Jan-Oliver: Erinnern und Erzählen. Konservieren, Transformieren und Simulieren von Realität in männlichen Erinnerungen im Realismus. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 46 (2005), S. 104–130

Elsener, Josef: Der Schriftsteller Josef Maria Camenzind auf Spurensuche nach „Peter Camenzind" und „Nimikon". In: Mitteilungen des historischen Vereins des Kantons Schwyz 103 (2011), S. 217–222

Erhart, Walter: Vom Mythos der Identität. ‚Jugendschriften' und Selbstfindungsromane. In: Andreas Solbach (Hg.): Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2004, S. 414–433

Ernst, Anja: Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne. Einleitung. In: Anja Ernst, Paul Geyer (Hg.): Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne. Göttingen 2010, S. 15–34

Ewen, Jens: Erzählter Pluralismus. Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne. Frankfurt a. M. 2017

Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890–1933. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart, Weimar ^{2}2010

Failla, Serena: Matriarchatsphantasien in Hermann Hesses Prosa. Zur Bachofen-Rezeption in Der Inseltraum, Peter Camenzind, Demian und Siddhartha. Zugl.: Bern, Univ., Diss., 2013. Bern ^{1}2014

Febel, Gisela: Ironie als Textqualität. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie 1 (2003), S. 43–63

Fick, Monika: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Berlin 1993

Finco, Davide: „Er war ein einsamer Dichter… ein Begleiter im Geiste und eine Gegenwart im Gemüt". Rainer Maria Rilke und Jens Peter Jacobsen. In: Andrea Hübener (Hg.): Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag. Frankfurt a. M. 2009, S. 270–281
Fischer, Lars: ‚Es ist überall derselbe Faden, den ich spinne". Annäherungen an Franz Mehrings Haltung zu Antisemitismus und Judentum. In: Dieter Bähtz, Manfred Beetz (Hg.): Dem freien Geiste freien Flug. Beiträge zur deutschen Literatur. Leipzig 2003, S. 129–154
Flügge, Manfred: Heinrich Mann. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg [1]2006
Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses (1972). München 1974
Frank, Manfred: Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt a. M. 1997
Gmachl, Klaus: Zauberlehrling, Alraune und Vampir. Die Frank-Braun-Romane von Hanns Heinz Ewers. Norderstedt 2005
Goebel-Schilling, Gerhard: Zur Kritik der ‚hysterischen Renaissance' im Frühwerk Heinrich Manns. In: August Buck (Hg.): Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann. Tübingen 1990, S. 78–88
Gommen, Dorothée: Polaritätsstrukturen im Werk Hermann Hesses. Lyrik, Epik, Drama. München 2006
Grimm, Reinhold: Zur Vorgeschichte des Begriffs ‚Neuromantik'. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Heidelberg 1969, S. 32–50
Gruber, Bettina: „Nichts weiter als ein Spiel der Farben." Zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus. In: Bettina Gruber (Hg.): Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann. Würzburg 1999, S. 7–28
Gruber, Bettina (Hg.): Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann. Würzburg 1999
Haberland, Detlef (Hg.): Hermann Hesse und die Moderne. Diskurse zwischen Ästhetik, Ethik und Politik. Wien 2013
Hamburger, Käte: Thomas Mann und die Romantik. Eine problemgeschichtliche Studie. Berlin 1932
Häntzschel, Hiltrud: Die Unzeitgemäße. Ricarda Huch – eine Schriftstellerin der Grenzüberschreitungen: lebensgeschichtlich, poetisch, wissenschaftlich, politisch. In: Cord-Friedrich Berghahn, Jörg Paulus, Jan Röhnert (Hg.): Geschichtsgefühl und Gestaltungskraft. Fiktionalisierungsverfahren, Gattungspoetik und Autoreflexion bei Ricarda Huch. Heidelberg 2016, S. 17–30
Heidler, Irmgard: Künstlerische Buchgestaltung im Eugen Diederichs Verlag. In: Gangolf Hübinger (Hg.): Versammlungsort moderner Geister. Der Eugen-Diederichs-Verlag – Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme. München 1996, S. 167–220
Heidler, Irmgard: Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt. (1896 – 1930). Wiesbaden 1998
Hellrich, Johannes, Udo Hahn: Measuring the Dynamics of Lexico-Semantic Change Since the German Romantic Period. In: Digital Humanities 2016: Conference Abstracts. Jagiellonian University & Pedagogical University, Kraków (2016), S. 545–547
Helmes, Günter: Georg Brandes und der französische Naturalismus. Unter besonderer Berücksichtigung von Émile Zola. In: Ivy York Möller-Christensen, Matthias Bauer (Hg.): Moderne und Antimoderne in Europa. I: Georg Brandes und der Modernitätsdiskurs. Hamburg 2013
Hermand, Jost: Der ‚neuromantische' Seelenvagabund. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Heidelberg 1969, S. 95–115
Heß, Barbara: Hermann Hesse und seine Verleger. Die Beziehungen des Autors zu den Verlagen E. Diederichs, S. Fischer, A. Langen und Suhrkamp. Wiesbaden 2000
Hilzheimer, Klaus: Das Drama der deutschen Neuromantik. Halle a.d. Saale 1938
Hohendahl, Peter Uwe: Neo-romantischer Antikapitalismus. Georg Lukácz' Suche nach authentischer Kultur. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag. Tübingen 1988, S. 344–369
Huber, Peter: Alte Mythen – neuer Sinn. Zur Codierung von Moderne und Modernisierung im Werk Hermann Hesses. In: Andreas Solbach (Hg.): Hermann Hesse und die literarische

Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2004, S. 175–201
Hühn, Helmut: Deutungskonflikt ‚Romantik'. Problemgeschichtliche Überlegungen. In: Helmut Hühn, Joachim Schiedermair (Hg.): Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung. Berlin, Boston 2015, S. 17–34
Jaeggi, Rahel: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Berlin 2016
Jian, Ma: Romantik in Rezensionen von Hermann Hesse. In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 15 (2014), S. 273–281
Joas, Hans, Wolfgang Knöbl: Sozialtheorie. Zwanzig einführende Vorlesungen. Frankfurt a. M. ^{4}2013
Johann, Ernst: Die deutschen Buchverlage des Naturalismus und der Neuromantik. Hermann Böhlaus Nachfolger 1935
Käch, Rudolf: Eichendorffs Taugenichts und Taugenichtsfiguren bei Gottfried Keller und Hermann Hesse. Bern, Stuttgart 1988
Kaiser, Dagmar: „Entwicklung ist das Zauberwort". Darwinistisches Naturverständnis im Werk Julius Harts als Baustein eines neuen Naturalismus-Paradigmas. Mainz 1995
Kaiser, Gerhard: Literarische Romantik. Göttingen 2010
Kämper, Heidrun; Ingo H. Warnke, Daniel Schmidt-Brücken: Diskursive Historizität. In: Heidrun Kämper, Ingo H. Warnke, Daniel Schmidt-Brücken (Hg.): Textuelle Historizität. Interdisziplinäre Perspektiven auf das historische Apriori. Berlin, Boston 2016, S. 1–8
Kerschbaumer, Sandra: Heines moderne Romantik. Paderborn, München 2000
Kerschbaumer, Sandra: Immer wieder Romantik. Modelltheoretische Beschreibungen ihrer Wirkungsgeschichte. Heidelberg 2018
Kesting, Marianne: Zu Die Reise Urians. In: Die Reise Urians. Aus dem Französischen übertragen von Andrea Spingler. Hg. v. Raimund Theis, Hans Hinterhäuser. Stuttgart 1991 (= Gesammelte Werke 7.1), S. 528–535
Kimmich, Anne: Kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff „Neuromantik" in der Literaturgeschichtsschreibung. Tübingen 1936
Kimmich, Dorothee, Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt ^{2}2011
Klausnitzer, Ralf: Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich. Paderborn 1999
Klausnitzer, Ralf: Zentrum oder Peripherie. Faszinations- und Wirkungsgeschichte der Heidelberger Romantik in der ersten Hälte des 20. Jahrhunderts. In: Karin Tebben, Friedrich Strack (Hg.): 200 Jahre Heidelberger Romantik. Berlin, Heidelberg 2008, S. 551–582
Klein, Wolfgang: „Meine Erzieher waren französische Bücher". Transkulturelle Bildung beim jungen Heinrich Mann. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturwissenschaft 42 (2018), S. 111–142
Knobloch, Marion: Hanns Heinz Ewers. Bestseller-Autor in Kaiserreich und Weimarer Republik. Marburg 2002
Kolkenbrock-Netz, Jutta: Realismus und Naturalismus als literaturhistorische und ästhetische Begriffe. Bemerkungen zur Diskursgeschichte literarischer Programmatik zwischen 1880 und 1900. In: Bettina Gruber (Hg.): Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann. Würzburg 1999, S. 317–338
Korten, Lars: Poietischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848–1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm. Tübingen 2009
Koselleck, Reinhard: Einleitung. In: Otto Brunner, Werner Conze, ders. (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart 1972, S.XIII–XXIII.
Kösling, Peer: „Universalität der Welterfassung". Der Eugen Diederichs Verlag – ein Verlag der Neuromantik? In: Justus H. Ulbricht (Hg.): Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen-Diederichs-Verlag im Epochenkontext 1900 – 1949. Göttingen 1999, S. 78–93
Krahmer, Catherine: Die Zeitschrift Pan und das Ausland (1894–1895). In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 39 (1995), S. 267–292

Krahmer, Catherine (Hg.): Eine deutsch-französische Brieffreundschaft. Briefwechsel Richard Dehmel – Henri Albert 1893–1898. Nordhausen 1998

Kremer, Detlef: Einsamkeit und Schrecken. Psychosemiotische Aspekte von Tiecks Phantasus-Märchen. In: Detlef Kremer (Hg.): Die Prosa Ludwig Tiecks. Bielefeld 2005, S. 53–68

Kremer, Detlef: E.T.A. Hoffmann und die Prager Neuromantik. Gustav Meyrinks *Der Golem* und Leo Perutz' *St. Petri Schnee*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 17 (2009), S. 137–148

Kremer, Detlef: Hoffmanns literarische Rezeption im 19. und in der Neuromantik des frühen 20. Jahrhunderts. In: E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2010, S. 563–580

Kremer, Detlef, Claudia Lieb: Einleitung. In: Detlef Kremer, Claudia Lieb, Marco Bunge-Wiechers (Hg.): Romantik. Das große Lesebuch. Frankfurt a. M. 2010, S. 9–34

Krusche, Dorit: Die Romantik und die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts. In: Gesa Dane, Barbara Hahn (Hg.): Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch. Göttingen 2012, S. 20–36

Kugel, Wilfried: Der Unverantwortliche. Das Leben des Hanns Heinz Ewers. Düsseldorf 1992

Kugel, Wilfried: Ohne Tabu. Nachwort. In: Lesebuch. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Wilfried Kugel. Düsseldorf 2013, S. 126–145

Kunz, Marco: 1945 bis Gegenwart. Spanien. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar 2013, S. 181–183

Kurzke, Hermann: Romantik und Konservatismus. Das ‚politische' Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte. München 1983

Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. Frankfurt a. M., New York [2]2018

Lang, Renée: André Gide und der deutsche Geist (frz.: André Gide et la Pensée Allemande). Stuttgart 1953

Lange, Carsten: Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik. Würzburg 2007

Lemel, Sara: Spucken gegen den bösen Blick. In: Jüdische Allgemeine (18.5.2010). http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/7463 (letzter Zugriff am 30.05.2022)

Ley, Ralph J.: Hill, Claude (bis Jan 1945 Klaus Hilzheimer). In: Christoph König (Hg.): Internationales Germanistenlexikon 1800–1950. Berlin, New York 2003, S. 750–751

Lichtblau, Klaus: Der Eugen Diederichs Verlag und die neuromantische Bewegung der Jahrhundertwende. In: Justus H. Ulbricht (Hg.): Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen-Diederichs-Verlag im Epochenkontext 1900 – 1949. Göttingen 1999, S. 60–77

Lichtblau, Klaus: Transformationen der Moderne. Berlin 2002

Lieb, Claudia: „Ein Geschlecht läuft neben uns her, seltsam gebildet, die Blicke dunkel und verzehrend". Oskar Panizzas Hoffmann-Rezeption und die Münchner Neuromantik. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 19 (2011), S. 90–112

Lieb, Claudia: Moderne. Literaturgeschichtlicher Kontext: Neuromantik. In: Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (Hg.): E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 411–414

Lindemann, Klaus: Zwischen Eros und Thanatos. Hanns Heinz Ewers' Erzählung ‚Die Spinne'. In: Klaus Lindemann, Norbert Micke (Hg.): Eros und Thanatos. Erzählungen zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg. Paderborn 1996, S. 53–72

Linden, Walther: Umwertung der deutschen Romantik. In: Zeitschrift für Deutschkunde 47 (1933), S. 65–91

Link, Jürgen: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. In: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M. 1992, S. 284–307.

Löchel, Rolf: Finger weg! Philip Ajouris Studienbuch zur Literatur um 1900 empfiehlt sich nicht (2010). https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=13842 (letzter Zugriff am 30.05.2022).

Loose, Gerhard: Der junge Heinrich Mann. Frankfurt a. M. 1979

Lörke, Tim: Hermann Hesses Hermann Lauscher und seine Positionierung im literarischen Feld um 1900. In: Henriette Herwig, Florian Trabert (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg im Breisgau 2013, S. 373–382

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München [4]1993

Lovejoy, Arthur O.: On the Discrimination of Romanticisms. In: PMLA 39 (1924), S. 229–253
Löwe, Matthias: ‚Politische Romantik' – Sinnvoller Begriff oder Klischee? Exemplarische Überlegungen zum frühromantischen Staatsorganismus-Konzept und seiner Rezeptionsgeschichte. In: Athenäum 21 (2011), S. 189–202
Löwe, Matthias: Idealstaat und Anthropologie. Problemgeschichte der literarischen Utopie im späten 18. Jahrhundert. Berlin 2012
Löwe, Matthias: Der „Duft der blauen Blume". Hesses Romantik- und Novalis-Bild. In: Henriette Herwig, Florian Trabert (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg im Breisgau 2013, S. 155–168
Löwe, Matthias: Epochenbegriff und Problemgeschichte: Aufklärung und Romantik als konkurrierende Antworten auf dieselben Fragen. In: Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer, Stefan Matuschek (Hg.): Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen. Paderborn 2015, S. 45–68
Löwe, Matthias: ‚Romantik' bei Thomas Mann. Leitbegriff, Rezeptionsobjekt, Strukturphänomen. In: Jens Ewen, Tim Lörke, Regine Zeller (Hg.): Im Schatten des Lindenbaums. Thomas Mann und die Romantik. Würzburg 2016, S. 21–70
Luhmann, Niklas: Individuum, Individualität, Individualismus [1989]. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1993, S. 149–258
Mahr, Bernd: Ein Modell des Modellseins. Ein Beitrag zur Aufklärung des Modellbegriffs. In: Ulrich Dirks, Eberhard Knobloch (Hg.): Modelle. Frankfurt a. M. 2008, S. 187–218
Mahr, Bernd: Modelle und ihre Befragbarkeit. Grundlagen einer allgemeinen Modelltheorie. In: Erwägen Wissen Ethik 26 (2015), S. 329–342
Mandelkow, Karl Robert: Vom Kaiserreich zur Neuen Bundesrepublik. Romantikrezeption im Spiegel der Wandlungen von Staat und Gesellschaft in Deutschland (1996). In: Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Klassik- und Romantikrezeption in Deutschland. Hg. v. Karl Robert Mandelkow. Frankfurt a. M. 2001, S. 341–362
Marchal, Stephanie: ‚Generation Kautschukmann'. Hermann Bahrs Kunstkritik im Kontext. In: Martin Anton Müller, Claus Pias, Gottfried Schnödl (Hg.): Hermann Bahr. Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden. Bern, Berlin 2014, S. 113–136
Marcuse, Ludwig: Reaktionäre und progressive Romantik. In: Monatshefte 44 (1952), S. 195–201
Martin, Ariane: Erotische Politik. Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk. Würzburg 1993
Matuschek, Stefan: Romantik als Phänomen – Romantik als Diskurs. In: Stefan Matuschek, Sandra Kerschbaumer (Hg.): Romantik erkennen – Modelle finden. Paderborn 2019, S. 107–130
Matuschek, Stefan, Sandra Kerschbaumer: Romantik als Modell. In: Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer, Stefan Matuschek (Hg.): Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen. Paderborn 2015, S. 141–156
Maurer, Gerhart: Hermann Hesse und die deutsche Romantik. Tübingen 1955
Mergenthaler, Volker: Völkerschau – Kannibalismus – Fremdenlegion. Zur Ästhetik der Transgression (1897–1936). Berlin 2005
Metz, Christian: Die Narratologie der Liebe. Achim von Arnims "Gräfin Dolores". Berlin, Boston 2012
Meyer, Michael: Ricarda Huch-Bibliographie. Wien 2005
Michels, Volker: Hermann Hesses „Lulu" in Kirchheim/Teck. Vom Überdauern einer abgewiesenen Liebe. Marbach am Neckar 2004
Michels, Volker: „Teils ausgelacht, teils angespuckt, teils den sentimentalen Leserkreisen überlassen". Zur Hermann Hesse-Rezeption in Deutschland. In: Andreas Solbach (Hg.): Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2004, S. 28–55
Mitterer, Cornelius: „Treibhausblüte einer schwülen Nacht". Richard Schaukals Positionen und Gegenpositionen zur Neuromantik. In: Athenäum 27 (2017), S. 37–60
Motekat, Helmut: Die deutsche Neuromantik. In: Jurij Bojko-Blochyn (Hg.): Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur. Heidelberg 1985, S. 111–121

Müller, Martin Anton; Claus Pias, Gottfried Schnödl: Einleitung. In: Martin Anton Müller, Claus Pias, Gottfried Schnödl (Hg.): Hermann Bahr. Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden. Bern, Berlin 2014, S. 7–14

Müller, Martin AntonClaus Pias, Gottfried Schnödl (Hg.): Hermann Bahr. Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden. Bern, Berlin 2014

Müller-Seidel, Walter: Epochenverwandtschaft. Zum Verhältnis von Moderne und Romantik im deutschen Sprachgebiet. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag. Tübingen 1988, S. 370–392

Müller-Tamm, Jutta: Impressionismus zwischen Griechentum und Grammophon. Klassik als typologische Kategorie bei Hermann Bahr. In: Martin Anton Müller, Claus Pias, Gottfried Schnödl (Hg.): Hermann Bahr. Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden. Bern, Berlin 2014, S. 137–150

Murnane, Barry, Rainer Godel: Hanns Heinz Ewers zwischen Ästhetisierung und Popularisierung. Zur Einleitung. In: Barry Murnane, Rainer Godel, Erdmut Jost (Hg.): Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne. Bielefeld 2014, S. 7–28

Nabbe, Hildegard: Von romantischer Kunstandacht zur nationalen Kunsterziehung. Die Politisierung eines ästhetischen Begriffs um die Jahrhundertwende. In: Michael S. Batts, Anthony W. Riley, Heinz Wetzel (Hg.): Echoes and influences of German romanticism. Essays in honour of Hans Eichner. New York, N.Y. 1987, S. 225–241

Nägele, Horst: J. P. Jacobsen. Stuttgart 1973

Neumann, Thomas: 1900: Renaissance der Romantik? Friedrich Gundelfinger, der Eugen Diederichs Verlag und die Neuromantik. In: Librarium 48 (2005), S. 171–178

Niem, Christina: „‚Wir haben das Volkslied zum Träger unserer Stimmung gemacht'. Wissenschaftliche Neuromantik im Umkreis des Verlegers Eugen Diederichs. In: Michael Simon (Hg.): Episteme der Romantik. Volkskundliche Erkundungen. Münster 2014, S. 151–175

Niem, Christina: Eugen Diederichs und die Volkskunde. Ein Verleger und seine Bedeutung für die Wissenschaftsentwicklung. Univ., Habil. Münster 2015

Nowakowska, Katarzyna: Das Individuum auf dem Weg nach Innen. Zur geistigen Autonomie des Menschen in Hermann Hesses Seelenbiographien. In: Edward Białek (Hg.): Der Hüter des Humanen. Festschrift für Prof. Dr. Bernd Balzer. Dresden 2007, S. 217–227

Oesterle, Günter: Jüdische Romantik um und nach 1900. In: Athenäum 27 (2017), S. 61–82

Orosz, Magdolna: „Zauber der höchsten Poesie". Hermann Hesses Romantik-Lektüren. In: Detlef Haberland (Hg.): Hermann Hesse und die Moderne. Diskurse zwischen Ästhetik, Ethik und Politik. Wien 2013, S. 85–98

Owusu, Heike: Symbole der Inka, Maya und Azteken. Darmstadt 2000

Petersdorff, Dirk von: Mysterienrede. Zum Selbstverständis romantischer Intellektueller. Berlin 1996

Petersdorff, Dirk von: Korrektur der Autonomie-Ästhetik, Appell an das ‚Leben'. Zur Transformation frühromantischer Konzepte bei Joseph von Eichendorff. In: Karin Tebben, Friedrich Strack (Hg.): 200 Jahre Heidelberger Romantik. Berlin, Heidelberg 2008, S. 53–65

Petersdorff, Dirk von: Romantik. Eine Einführung. Frankfurt am Main 2020

Petersdorff, Dirk von, Bernd Auerochs: Einleitung. In: Bernd Auerochs, Dirk von Petersdorff (Hg.): Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert. Paderborn u. a. 2009, S. 7–11

Pöggeler, Otto: Hegels Kritik der Romantik. München 1999

Porto, Petra: Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890–1930). München 2011

Posch, Thomas: Hegel und Haeckel über Evolution und Gradualismus. In: Olaf Breidbach, Wolfgang Neuser (Hg.): Hegels Naturphilosophie in der Dritten Moderne. Berlin 2010, S. 101–118.

Prang, Helmut: Neuromantik. In: Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 1959, S. 678–680

Preusser, Heinz-Peter: Ein Neuromantiker als Ästhetizist. Über den Dichter Ludwig Klages. In: Bettina Gruber (Hg.): Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann. Würzburg 1999, S. 125–164

Pross, Caroline: Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne. Göttingen 2013

Prutsch, Ursula, Klaus Zeyringer (Hg.): Leopold von Andrian (1875–1951). Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte. Wien 2003

Rasch, Wolfdietrich: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967, S. 1–48

Rasch, Wolfdietrich: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967

Reichwald, Anika: Das Phantasma der Assimilation. Interpretationen des „Jüdischen" in der deutschen Phantastik 1890–1930. Gottingen 2017

Reinfandt, Christoph: Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne. Heidelberg 2003

Riedel, Volker: Im Schlaraffenland. Heinrich Mann und die ‚Judenfrage'. In: Heinrich Mann-Jahrbuch 34 (2016), S. 55–94

Riedel, Wolfgang: „Homo natura". Literarische Anthropologie um 1900. Berlin 1996

Ritter-Santini, Lea: Die weiße Winde. Heinrich Manns Novelle *Das Wunderbare*. In: Renate von Heydebrand, Klaus Günther Just (Hg.): Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1969, S. 134–173

Roebling, Irmgard: Schreibende Frauen. In: Sabine Haupt, Bodo Würffel (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008, S. 236–255

Rohmann, Gregor: Tanzwut. Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts. Habilitationsschrift. Göttingen 2013

Rölleke, Heinz: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart ^{4}2012

Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne (2005). Frankfurt a. M. ^{11}2016

Ruprecht, Erich, Dieter Bänsch (Hg.): Neue Romantik / ‚Fin de Siècle' und ‚Décadence'. In: Erich Ruprecht, Dieter Bänsch (Hg.): Literarische Manifeste der Jahrhundertwende. 1890–1910. Stuttgart 1970, S. 270–297

Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre. Frankfurt a. M. 2007

Scheichl, Sigurd Paul: Ein Maeterlinck-Feuilleton des 20jährige Karl Kraus. Ein Neufund. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 34 (2015), S. 21–25

Schirp, Heinz: Wie ‚lernt' unser Gehirn Werte und Orientierungen?. In: Ulrich Herrmann (Hg.): Neurodidaktik. Grundlagen und Vorschläge für gehirngerechtes Lehren und Lernen. Weinheim, Basel 2009, S. 246–260

Schmeling, Manfred: „Wir wollen keine Philister sein". Perspektivenvielfalt bei Hoffmann und Tieck. In: Armin P. Frank, Ulrich Mölk (Hg.): Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert. Berlin 1991, S. 97–113.

Schmidt, Adalbert: Wege und Wandlungen moderner Dichtung. Salzburg, Stuttgart 1957

Schneider, Jens Ole: „Ich will euch Wahrheiten in die Ohren schreien". Anthropologischer Wissensanspruch und narrative Wissensproblematisierung in Thomas Manns Der kleine Herr Friedemann und Der Weg zum Friedhof. In: Scientia Poetica 18 (2014), S. 103–135

Schneider, Jens Ole: Aporetische Moderne. Monistische Anthropologie und poetische Skepsis 1890–1910. Frankfurt a. M. 2020.

Schockenhoff, Andreas: Henri Albert und das Deutschlandbild des „Mercure de France". 1890–1905. Frankfurt a. M. 1986

Schöne, Albrecht: Interpretationen zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur. Münster 1952

Schulte, Hans: „Wer hat euch Wandervögeln die Wissenschaft geschenkt?" Zur Deutschromantik der Jugendbewegung. In: Michael S. Batts, Anthony W. Riley, Heinz Wetzel (Hg.): Echoes and influences of German romanticism. Essays in honour of Hans Eichner. New York, N.Y. 1987, S. 243–270

Schwede, Reinhild: Wilhelminische Neuromantik – Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900. Frankfurt a. M. 1987

Seillière, Ernest: Les Mystiques du Néo-Romantisme. Évolution Contemporaine de l'Appétit Mystique. Paris 1911

Seillière, Ernest: Le néoromantisme en Allemagne. Vol. III: De la déesse nature et de la Déesse vie, Naturalisme et vitalisme mystiques. Paris 1931

Segebrecht, Wulf: E.T.A. Hoffmanns Nußknacker und Mausekönig – nicht nur ein Weihnachtsmärchen. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 17 (2009), S. 52–87

Selbmann, Rolf: Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart [2]1994

Seman, Jennifer Koshatka: Laying-on Hands. Santa Teresa Urrea's Curanderismo as Medicine and Refuge at the Turn of the Twentieth Century. In: Studies in Religion / Sciences Religieuses 47 (2017), S. 1–23

Sennewald, Michael: Hanns Heinz Ewers. Phantastik und Jugendstil. Meisenheim am Glan 1973

Siemens, Daniel: Horst Wessel. Tod und Verklärung eines Nationalsozialisten. München 2009

Solbach, Andreas (Hg.): Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2004

Solbach, Andreas: Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens. Heidelberg 2012

Sørensen, Bengt Algot: J.P. Jacobsen und der Jugendstil. Zur Jacobsen-Rezeption in Deutschland und Österreich. In: Orbis Litterarum 33 (1978), S. 253–279

Sørensen, Bengt Algot: J. P. Jacobsen. München 1991

Spiekermann, Björn: „,Kunst und Leben'. Zum intellektuellen und poetologischen Profil einer literarischen Lebensreform in Programmschriften der frühen Moderne (1880–1895). In: Thorsten Carstensen, Marcel Schmid (Hg.): Die Literatur der Lebensreform. Kulturkritik und Aufbruchstimmung um 1900. Bielefeld 2016, S. 43–64

Sprengel, Peter: Urszene im Café Luitpold. Theodor Lessings Satire auf Samuel Lublinski und die jüdische Kontroverse um Assimilation und Zionismus. Mit unbekannten Zeignissen. In: Germanisch-romanische Monatsschrift (1992), S. 341–349

Sprengel, Peter: Neuromantik. In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegac (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen 1994, S. 335–339

Sprengel, Peter: Hermann Bahr und Gerhart Hauptmann. In: Johann Lachinger (Hg.): Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne 2001, S. 205–213

Sprengel, Peter: Leo Berg und das Netzwerk der Moderne. In: Im Netzwerk der Moderne. Leo Berg. Briefwechsel 1884 – 1891 Kritiken und Essays zum Naturalismus. Hg. v. Peter Sprengel. Bielefeld 2010, S. 7–74

Sprengel, Peter: Symbolismus, Fin de siècle und klassische Moderne. Deutschland und Österreich. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar 2013, S. 132–137

Stachorski, Stephan: Kultur vs. Zivilisation. In: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2015, S. 315–317

Stachowiak, Herbert: Gedanken zu einer allgemeinen Theorie der Modelle. In: Studium Generale 18 (1965), S. 432–463

Stachowiak, Herbert: Allgemeine Modelltheorie. Wien 1973

Stark, Michael: Heinrich Mann: Essays und Publizistik. Oktober 1904 bis Oktober 1918 [Rez]. In: Heinrich Mann-Jahrbuch 33 (2015), S. 255–263

Stein, Ludwig: Die neuromantische Bewegung unserer Tage. In: Nord und Süd 32 (1908), S. 203–215

Stein, Peter: Heinrich Mann. Stuttgart, Weimar 2002

Stockinger, Ludwig: Die ganze Romantik oder partielle Romantiken?. In: Bernd Auerochs, Dirk von Petersdorff (Hg.): Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert. Paderborn, München, Wien, Zürich 2009, S. 21–42

Stöckmann, Ingo: Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880–1900. Berlin, New York 2009

Streim, Gregor: Das „Leben“ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal. Würzburg 1996

Strohmann, Dirk: Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891–1914). Bern 2006

Strümper-Krobb, Sabine: Impressionistische Erzählverfahren im Spiegel der Übersetzung. Zu deutschen Übersetzungen von Prosawerken Jens Peter Jacobsens zwischen 1877 und 1912. Göttingen 1997

Struzek-Krähenbühl, Franziska: „Mich führt alles in mich selbst zurück“. Figuren der Rückkehr in ‚Die Lehrlinge zu Sais‘ von Novalis. In: Variations 14 (2006), S. 15–31

Stübe, Raphael: Die Unzeitgemäßen. Strategien im Umgang mit Modetendenzen bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann – am Beispiel der Neoromantik. In. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49/4 (2019), S. 601–619

Stübe, Raphael: Mondnachtphantasien mit Folgen. Neoromantisches Erzählen und seine Funktion in den frühen Novellen Heinrich Manns. In: Heinrich Mann-Jahrbuch 35 (2017), S. 27–48

Taylor, Charles: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a. M. 1996

Tellini, Gino: Manzoni und der italienische Weg zur Romantik. In: Anja Ernst, Paul Geyer (Hg.): Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne. Göttingen 2010, S. 469–488

Tetzlaff, Stefan: Paul Scheerbarts astrale Hermeneutik. Vorschlag zu einer Bestimmung des Begriffs ‚Neoromantik‘. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 18 (2010), S. 259–286

Tetzlaff, Stefan: Zufall und Modell. Zur Differenz der sekundären modellbildenden Systeme Romantik und Realismus. In: Christoph Pflaumbaum, Carolin Rocks, Christian Schmitt; Tetzlaff, Stefan (Hg.): Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie. Heidelberg 2015, S. 193–208

Thiede, Rolf: Stereotypen vom Juden. Die frühen Schriften von Heinrich und Thomas Mann. Berlin 1998

Titzmann, Michael: Das Konzept der ‚Person‘ und der ‚Identität‘ in der deutschen Literatur um 1900. In: Manfred Pfister (Hg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Passau 1989, S. 36–52

Titzmann, Michael: 1890–1930. Revolutionärer Wandel in Literatur und Wissenschaften. In: Karl Richter (Hg.): Die Literatur und die Wissenschaften 1770 – 1930. Stuttgart 1997, S. 297–322

Titzmann, Michael: ‚Grenzziehung‘ vs. ‚Grenztilgung‘. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne‘. In: Hans Krah, Claus-Michael Ort (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – Realistische Imaginationen. Kiel 2002, S. 181–234

Titzmann, Michael: Epoche. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 2007, S. 476–480

Titzmann, Michael: „‚Aufklärung‘ und ‚Romantik‘. Zum theoretischen Status zweier Begriffe. In: Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer, Stefan Matuschek (Hg.): Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen. Paderborn 2015, S. 69–86

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur (1970). Berlin [2]2018

Uerlings, Herbert: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart 1991

Uerlings, Herbert: Einleitung. In: Herbert Uerlings (Hg.): Theorie der Romantik. Stuttgart 2013, S. 9–42

Ulbricht, Justus H. (Hg.): Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen-Diederichs-Verlag im Epochenkontext 1900 – 1949. Göttingen 1999

Ulbricht, Justus H.: Neuromantik. Ein Rettungsversuch der Moderne mit Nietzsche. In: Nietzscheforschung 11 (2004), S. 63–72

Viering, Jürgen: Neuromantik. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 2007, S. 707–709

Vordtriede, Werner: Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehung eines dichterischen Symbols. Stuttgart 1963

Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2013, 7–21

Warakomska, Anna: Ironie der Dinge als Ironie der Kontraste in Essays Hugo von Hofmannsthal. In: Studia niemcoznawcze 40 (2009), S. 361–369

Weber, Heiko; Maurizio Di Bartolo, Olaf Breidbach: Monismus um 1900. Organisation und Weltanschauung. In: Jahrbuch für europäische Wissenschaftskultur 3 (2007), S. 7–18

Wegmann, Nikolaus: An Ort und Stelle. Zur Geschichte der konkreten Poesie in der DDR. In: DVjs 84 (2010), S. 235–259

Weibel, Kurt: Hermann Hesse und die deutsche Romantik. Winterthur 1954

Weigert, Astrid: Gender – Art – Science. Elsa Bernstein's Critique of Naturalist Aesthetics. In: Dagmar Lorenz, Helga Kraft (Hg.): From Fin-de-Siècle to Theresienstadt. The Works and Life of the Writer Elsa Porges-Bernstein, New York u. a. 2009, S. 77–90

Weller, Christiane: Spinne. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar 2012, S. 417–418

Wendler, Reinhard: Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft. Paderborn 2013

Wenzel, Georg: Novalis in den Anschauungen von Ricarda Huch, Thomas Mann und Hermann Hesse. Halle an der Saale 1997

Werle, Dirk: Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 50 (2006), S. 478–498

Werner, Meike G.: Gruppenbild mit Mann. Der Verleger Eugen Diederichs, die Frauen… und deren Emanzipation. In: Justus H. Ulbricht (Hg.): Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen-Diederichs-Verlag im Epochenkontext 1900 – 1949. Göttingen 1999, S. 175–207

Werner, Meike G.: Moderne in der Provinz. Kulturelle Experimente im Fin-de-Siècle Jena. Göttingen 2003

Werner, Renate: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann. Würzburg 1994

Wilpert, Gero von: Neuromantik. In: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart [3]1955, S. 382–383

Wilpert, Gero von: Neuromantik. In: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart [6]1979, S. 550–551

Wilpert, Gero von: Neuromantik. In: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart [8]2013, S. 559–560

Wimmer, Ruprecht: Meine Zeit. In: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2015, S. 219–221

Winter, Danielle, Arne Glusgold Drews: Wider den Zeitgeist. In: Hanns Heinz Ewers: Führer durch die moderne Literatur. 300 Würdigungen der hervorragendsten Schriftsteller unserer Zeit. Hg. v. Danielle Winter, Arne Glusgold Drews. Hannover 2006, S. 193–200

Winter, Helga: Naturwissenschaft und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Heinrich Manns. Würzburg 1994

Wöhrmann, Andreas: Das Programm der Neuklassik. Die Konzeption einer modernen Tragödie bei Paul Ernst, Wilhelm von Scholz und Samuel Lublinski. Bern 1979

Wolbert, Klaus: Deutsche Innerlichkeit. Die Wiederentdeckung im deutschen Imperialismus. In: Inge Fleischer-Petersen, Werner Hofmann, Caspar David Friedrich (Hg.): Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1974, S. 34–55

Wörtche, Thomas: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen 1987

Wunberg, Gotthart, Stephan Dietrich: Vorwort. In: Gotthart Wunberg (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Freiburg im Breisgau 1998, S. 11–20

Wünsch, Marianne: Vom späten ‚Realismus' zur ‚Frühen Moderne'. Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels. In: Michael Titzmann (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991, S. 187–204

Zanucchi, Mario: Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin, Boston 2016

Zelle, Carsten: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Matthias Luserke-Jacqui (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2005, S. 451–479
Zilles, Sebastian: „[D]aher die Malerei sicherlich höher als die Skulptur steht […] und der Dichtung nahe kommt". Formen visuellen Erzählens in Heinrich Manns frühen Novellen. In: Heinrich Mann-Jahrbuch 33 (2015), S. 67–85
Zilles, Sebastian: Neurasthenie als Profession. Neurastheniker in der frühen Novellistik Heinrich und Thomas Manns. In: Thomas Wortmann, Sebastian Zilles (Hg.): Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann. Würzburg 2016, S. 145–165
Zimmermann, Michael F.: Unermesslichkeit der Natur – Unergründlichkeit des Subjekts. Caspar David Friedrichs Mönch am Meer (1809–10) und die visuelle Poetologie des Subjekts in der Moderne. In: Christoph Böttigheimer, René Dausner (Hg.): Unendlichkeit. Transdisziplinäre Annäherungen. Würzburg 2018, S. 305–378
Ziolkowski, Theodore: Hermann Hesse and Novalis. Yale 1957
Ziolkowski, Theodore: Hesses Geschichtsphilosophie. In: Andreas Solbach (Hg.): Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2004, S. S. 69–86.
Ziolkowski, Theodore: The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure. Princeton 1965
Ziolkowski, Theodore: Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Methodologische Überlegungen. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Heidelberg 1969, S. 15–32
Ziolkowski, Theodore: Hermann Hesse and Novalis. A Portrait of the Artist as a Young Dilettante. In: Michael S. Batts, Anthony W. Riley, Heinz Wetzel (Hg.): Echoes and influences of German romanticism. Essays in honour of Hans Eichner. New York, N.Y. 1987, S. 115–132
Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?. In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin u. a. 2009, S. 284–314

Bildquellen und Videomaterial

Das Literarische Quartett. Folge 35 vom 23.02.1995. Produktion: ZDF, ORF. Redaktion: Rolf Buschmann. http://youtu.be/YKtjRodMSfE (letzter Zugriff am 30.05.2022)
Friedrich, Caspar David: Der Wanderer über dem Nebelmeer. Öl auf Leinwand, um 1818. 74,8 x 94,8 cm. © bpk, Hamburger Kunsthalle, Elke Walford
Klassiker der Weltliteratur. Folge 35 vom 3.1.2011: Heinrich Mann: Der Untertan. Produktion: BR. Redaktion: Jörg Lösel. Moderation: Tilman Spengler. http://youtu.be/tiPiP4eYNWo (letzter Zugriff am 30.05.2022)
Ludwig von Hofmann: <Hymne an die Nacht>. Zeichnung. In: Pan 1 (1895), S. 4. Universitätsbibliothek Heidelberg, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_1/0011/image,info (letzter Zugriff am 6.9.2022)
Rossetti, Dante Gabriel: Beata Beatrix. Öl auf Leinwand, 1870. Tate Britain
Schlobach, Willy: Die Elemente in Bewegung. Öl auf Leinwand, 1900. 142,3 x 185,5 cm. Privatbesitz. © Foto: Franz Schachinger, Wien

Personenregister

R. Stübe, *Neoromantik der Jahrhundertwende*, Neue Romantikforschung 2,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-66289-2